

الهيئة العامة لقصور الثقافة
إقليم القناة وسيناء الثقافى

الأدب الشعبى والمتغير الثقافى

أبحاث ودراسات
المؤتمر الحادى عشر لأدباء إقليم القناة
وسيناء الثقافى

السويس — ديسمبر ٢٠٠٧

الآدب الشعبى والمتغير الثقافى

أبحاث ودراسات
المؤتمر الحادى عشر لأدباء إقليم القناة
وسيناء الثقافى

السويس – ديسمبر ٢٠٠٧

رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة

ا . د / احمــــد نــــــوار

رئيس الادارة المركزية للشئون الثقافية

ا / ســعـــد عبد الرحمــــن

رئيس الإدارة المركزية لإقليم القناة

وسيناء الثقافى

د / محمـــد رضــــا الشينى

رئيس المؤتمر

د. محمود اسماعيل

امين عام المؤتمر

ا/ محمد احمد السوقى

أعضاء أمانة المؤتمر

أ.د عبد الرحيم محمد عبد الرحيم
أ.د محمد المحمدى سليمان
أ. كامل عيد رمضان
أ. محمد أحمد المغربى
أ. حسونه فتحى حسونه
أ. عبد الحميد البسيونى

إداريون

أ. آمنه عرفه
أ. هنيه باشا
أ. سالوس عبد التواب
أ. حنان مرعى

بسم الله الرحمن الرحيم

أحسن القائمون على أمر هذا المؤتمر صنعا، إذ وفقوا فى اختيار موضوعه عن(التراث الشعبي والثقافة)ومناط هذا التوفيق ماتتعرض له الثقافة الوطنية عند الشعوب من محاولات(المسخ)إن لم يكن(النسخ)باسم(العولمة)ظاهريا:بما يعني الحديث عن ثقافة جديدة مؤسسة على المشترك الانسانى العام؛بهدف تحقيق الوئام والسلام كبديل للصراع والخصام: الذي تأججت نيرانه تحت ستار الوطنيات الشوفينية المؤسسة على التعصب الديني والعرقي.بينما يكمن الدافع الحقيقي فى فرض الأنموذج الثقافي الإمبريالي عموما وثقافة(الكاوبوي)الأمريكي خصوصا.إذ لم تدخر الولايات المتحدة وسعا فى التحامل على الإسلام تاريخا وحضارة وثقافة توطئة لهيمنة القطب الأوحد،وتمهيدا لإمبراطورية(اليانكي)من أجل ذلك؛لم تتقاعس بالمثل عن إثارة النعرات العرقية والنزعات الطائفية لإعادة صياغة خريطة الشرق الأوسط فى صور كيانات قزميةمتناحرة لضمان وجود الكيان الصهيوني وهيمنته على منطقة إستراتيجية تمثل(قلب العالم) مفيدة فى ذلك من نظريات(ماكندر)و(هاوسهوفر)و(سبيكيمان)القائلة بأن من يسيطر على (القلب)يمكنه الهيمنة على (الأطراف) دون صعوبة آو لأى

ولا سبيل لمواجهة هذا الخطر إلا التشبث بالتراث الشعبي الذي يشكل حائط الصد الأخير؛باعتباره ركن(الهوية)الركين.إذ هو المعبر عن الوجدان الجمعي وضمير الأمة وقلبها مصر التي اعتبرها(برستد)موئلا (فجر الضمير) للإنسانية جمعاء.

ولا مشاحة فى أن التراث الشعبي يمثل التاريخ الحقيقي للشعوب في مقابل التاريخ الرسمي الذي دبجه مؤرخوا البلاط

بأقلام الزيف ومداد التخريف. وصدق من قال بأن(التاريخ تصنعه الشعوب ويسرقه الحكام.فلطالما قدمت الهزائم والانتصارات على أنها ظفر وانتصارات،وكثيرا ماالتشح الطغاة بمسوح الآلهة. وفى كل الأحوال؛تعميق الشعوب التي ادخل نضالها في إطار(المسكوت عنه)وغدي عرقها ودماؤها التي أريقت فى صناعة صياغة الحضارة وصناعة العمران من باب(اللامفكرفيه) وتذخر كتب التاريخ الرسمي بالتحامل على الفلاحين؛فهم لذلك(سقطة وأرذال ورعاع)فى نظر ابن خلدون،وهم همج هامج وجراد منتشر لانظام لهم ولا اختيار في مخيال الجاحظ. أما أهل الحرف والصناعات؛منهم(سوقة وسقطة وأهل شر) دينهم(الكذب والتصنع والملق)حسب حكم الطرطوشي؛لالشئ إلا لما شاع من احتقار العمل اليدوي والمشتغلين به . لذلك صدق ؛؛ إخوان الصفا؛؛حين اعتبروا الفلاحين والعمال قوما(فنيت أبدانهم فى خدمة أهل الدنيا، وكثرت همومهم من اجلها،ولم يحظوا بشئ من نعيمها ولذاتها). ومعلوم أن التراث الشعبي من إبداع العوام،وهو مأثور شفاهي متراكم لاينسب إلى أفراد بذواتهم؛بل نتاج وجدان جمعي مستمر ومتواصل تضيف إليه الأجيال بما يزيده ثراء وتنوعا.ومن ثم لامجال فيه لتخريف أو تزييف.وهو فضلا عن ذلك تراث نضالي تحريضي في مقابل التراث الرسمي المنافق والتخديري.فالسير الشعبية برمتها أدب ملمحي،والأمثال الشعبية(تنكيت وتبكيت)والنكات سلاح اللسان القادر علي تحقيق ما استعصي علي السنان.و،،خيال الظل،، إبداع شعبي مصري جمع بين الإمتاع والإقناع؛ذلك الإقناع بالسخرية من الطغاة واستجاشة الهمم والعزائم من اجل تعويض عروشهم الهشة.

لذلك:جرى تهميش هذا التراث قديما وحديثا؛فاعتبره الأولون من سقط المتاع المعبر عن سقط العوام.وان أنصفه البعض فقالوا:للعامة من النوادر والتكيتات والتركيبات

وانواع المصطلحات ماتملا الدواوين كترته...إلا أن مؤلفي هذا الأفق ضعفت هممهم عن التصنيف فيه والتأليف.

وحديثا لم يجر الاهتمام به من قبل الأكاديميين العرب إلا قرابة منتصف القرن الماضي؛حيث خصص كرسي للأستاذية له بفضل جهود الرائد المرحوم د. عبد الحميد يونس؛الذى استثمر هذه الفرصة لدعوة المسؤلين إلى ضرورة تخليد ذكراه.

كما أدعو أدباء مصر وكتابها إلى الوعي بما يجري الأن من محاولات لطمس الشخصية المصرية وعزلها عن محيطها العربي الإسلامي بدعوى شوفينية فرعونية زائفة تطالب بإحياء(الهيروغليفية)واعتمادها لغة رسمية توطئة لإفقادها هويتها وتمهيدا لتقسيمها إلى كيانات طائفية متناحرة؛تحقيقا وعمالة للمشروع الصهيوني الأمريكي.

ولعل من أهم أسلحة المواجهة ماهتم به القائمون على هذا المؤتمر،وما وفقوا إلية من اختيار موضوعه عن(التراث الشعبي والثقافة) وأضيف السياسة باعتبار أن ما سيتناوله الباحثون من محاور،وما سيدور بعددها من نقاش، وما سيسفر عنه النقاش من حصاد يدخل فى التحليل الأخير فى إطار أدب المقاومة.مقاومة من يحاول طمس هويتنا توطئة لمحو وجودنا.

وفقكم الله، والسلام عليكم ورحمة الله

د. محمود إسماعيل

رئيس المؤتمر

تراثنا الشعبى

قليلة هى الآداب التى تستحق أن توصف بأنها عظيمة ،

بين هذه الآداب – دون ريب – الأدب الشعبى ، فهو عظيم فى مداه ورحابة آفاقه ، عظيم فى منظوره وجذوره ، على الأقل فى الموقف الأخلاقى والفكرى والإنسانى الذى ينطلق منه هذا الأدب بتنويعاته الثرية المختلفة .

وفى بداية هذا القرن الجديد تظهر ثقافتنا التى نعيشها الآن فى أشد حالاتها شحوبا وبؤسا ، ولولا عمق تراثنا الشعبى وأصالته ، لأصبحت الصورة أكثر قتامة ، إن كثيرا من المثقفين ينظرون إلى تراثنا الشعبى نظرة أحادية وليس طريقا للتقدم المجتمعى ، حتى أن بعضهم يتعامل مع التراث دون فهم أو إدراك يدعو إلى التطور الفاعل فى الحياة الإنسانية ، أى يدعو إلى التنمية الثقافية لأنها ببساطة هى المنطلق لتحقيق عملية التغيير وبناء المجتمع وصياغة الانسان ، ولأننا ندرك كل هذا فإن هذا الإدراك وبخاصة فى ظل هيمنة القطب الأوحد الذى يعتبر ثقافته هى النموذج الأمثل الذى يجب أن يحتذى عبر تسلطه وهيمنته وإرهابه ، هذا الإدراك يستلزم منا المقاومة بإيقاظ الوعى بتراثنا الشعبى ، كذلك اجتراح الوسائل المثلى لتطويره باعتباره جوهر التحدى إذ أن ثقافتنا لا يمكنها أن تنمو إلا به ، وربما لا يشتد عودها إلا بالاتكاء عليه استعارة أو اقتباسا ، ووأدبنا الشعبى على تنوع أشكاله فيه من المرونة ما يجعله قابلا للتشكل والتطور والتغير بالإضافة أو الحذف ، كما أنه يمثل الحيلة لولادة آدابنا المكتوبة بأنواعها وطرق تشكيلها إذ يبدو وكأنه الفتاة اللعوب التى تخايل نصوصنا الإبداعية ، والتى تبدو من دونه كطقم واحد تتردد مفرداته وبناءاته فى أسماء جديدة ، درجة أتصور أن آدابنا الحديثة تتعامل مع يوميات الحياة

العامة ، عكس أدبنا الشعبى فإنه يتعامل مع فضاءات الحياة اليومية ، ويا لها من مزية لو تعلمون ، اننى أعيب على كثير من المثقفين ظنهم أن أدبنا الشعبى أصبح أرضا صحراوية خالية من الحياة وأن الأشجار التى تنبت فيه لا تثمر سوى الظلال ، وأن هذا التراث أصبح جزءا من ميراث الماضى لا يصلح للتعامل والتعايش مع العالم الجديد ، كثير من هؤلاء تخففوا من أعباء تراثنا ظنا منهم أن الخطاب الإبداعى المحدث سيضمن لهم السباحة فى تيار الحداثة الجديدة ، عكس ما نراه نحن ، فالثقافة المحدثة وحدها أو فى معظمها .... ثقافة عابرة متقلبة ظاهرها غواية وجوهرها خواء .. ولعلنى أضيف بعدا آخر لتخلف ثقافتنا المحدثة وعدم قدرتها على مواجهة ثقافات العالم الجديد ، وأعنى بذلك تلك الهوه السحيقة بين تراثنا الشعبى وبين لغتنا العربية ، وهى أعز ما نملك – فقد تسبب هذه الهوة – من وجهة نظرى ، فى تخلف اللغة العربية وقد أتصور أن تراثنا الشعبى يمثل خط الدفاع الأخير عن لغتنا ، بل إن تراثنا هو الملاذ الذى يجب أن نحتمى به ، فى ظل عالم متغير تهب علينا فيه رياح تريد أن تكنس كل شىء أمامها ، نحن فى حاجة للتفاعل بين اللغة العربية ، وبين آدابنا الشعبية ، لأنها تتيح للغة العربية الأرضية الواسعة ، للغة لها وظيفة اجتماعية أساسية وهى التواصل الخلاق الذى يصنع الهوية ، باعتبارها المبدأ الأول فى اكتساب الانسان المخزون الثقافى للانتماء وهو وسيلة التفاهم والتعايش بين أفراد المجتمع فضلا عن تهيئة المناخ الأمثل لتلقى الثقافات الأخرى ، وان تراثنا الشعبى وحده القادر على النهوض بثقافتنا ، والحفاظ على هويتنا ، وهويتنا هى الأهم على مستوى التاريخ والجغرافيا والثقافة ، بل ما خبأناه من كنوز كنزناها فى أيامنا الماضية لنواجه بها عالم اليوم ، ولهذا فإن مستقبلنا مرهون بالوعى بهذا التراث

والحفاظ عليه وتأهيله ، دافعا للحفاظ على روحنا الأصيلة التى صنعت الإنسان المصرى الحكيم !

محمد أحمد الدسوقى

أمين عام المؤتمر

المحـــــــور العـــــــــام

بعض ملامح الشخصية المصرية

فى ضوء التراث الشعبي

د. محمود إسماعيل

نستهل هذه الدراسة بتحليل مضمون عنوانها: لما تكتسيه دلالة التحليل من أهمية سواء فى منهج الدراسة أو فى تثمين محتواها المعرفي.

فيما يتعلق بالشخصية المصرية كتب الكثير منذ منتصف القرن الماضي خصوصا ما كتبه الجغرافي القدير "جمال حمدان" عن عبقرية المكان وجدله مع التاريخ وتأثير ذالك فى خصوصية شخصيه مصر أما الدكتورحامد عمار.. فقد حاول تفسير تلك الخصوصية من منظور اجتماعي تاريخي عندما تحدث عن الشخصية الفهلوية رابطا بين ملامحها وقسامتها وبين الظروف الصعبة التي عاناها الشعب المصري خلال تاريخهم الطويل نتيجة ابتلائه بالطغاة فى الداخل والغزاة من الخارج.

كما كتب المرحوم /.د "شفيق غربال" كتابه " تكوين مصر " مركزا على الأبعاد التاريخية فى تكوين الشخصية المصرية.

وقد سبق المرحوم الأستاذ / " عباس محمود العقاد" هؤلاء جميعا حين قارب الموضوع فى مقدمته المطولة لكتابه عن " سعد زغلول " معولا على منهج التحليل النفسي فى التحليل والتعليل. أما الدكتور " حسين مؤنس " فقد ركز على حقيقة اتساع المجال فى حركه وصيرورة التاريخ المصري

خلال العصور الإسلامية : ليثبت دور مصر الحضاري الذى امتد خارج حدودها ؛وذلك فى كتابه " مصر ورسالتها ".

على أن الكتابة عن شخصانية الشعوب لم تلق قبولا عند البعض : تأسيسا على استحالة الوقوف على خصائص تميز شعبا ما عن الآخر . هذا فضولا عن عدم ثبات تلك الخصائص — إن وجدت — إبان حركة تاريخ دائم التغير .

وعندنا أن ولوج هذا الموضوع أمر مشروع — رغم معارضة عالم النفس الشهير " سيرل بيرت " الذى ذهب إلى مجرد الحديث عن شخصية الفرد أمر يفتقر إلى العلمية : اللهم إلا بالنسبة للشخصية المرصنية .

فعلى الرغم مما ينطوي عليه هذا الحكم من وجاهة نسبية : إلا إننا نقف على الكثير من الاختلافات التي تميز شعبا ما عن شعب آخر : بسبب تأثير العوامل الجغرافية على الرغم من وجود " قاسم إنسانى مشترك " يميز الإنسان عن غيره من المخلوقات . وهو ما أثبته جماعة " إخوان الصفا " ثم " إبن خلدون،، ومن بعده " مونتسكيو" عن تأثير المناخ وحتى الطعام ونوعه فى الأمزجة ، وما يحدث من اختلافات فيزيقية فى اللون والسلوك حسب اختلافات المكان.

ويحفل التراث العربي الإسلامي بكتابات ضافية فى مجال الإثنيات مؤسسة على تلك العوامل الجغرافية. والأهم من ذلك كتابات أخرى جد هامة فى مجال الأنثروبولوجيا الإجتماية والثقافية تميز بين الأمم والشعوب كما هو الحال فى كتابات "المسعودي" والبيروني "وصاعد الأندلس ،،بما يعطي المشروعية لدراسة شخصا نيات الشعوب .

بخصوص التراث أو المأثور الشعبي نرى أن الاهتمام به كعلم فى الجامعات العربية جد حديث ويسجل لجامعة القاهرة السبق فى هذا المجال إذ خصص "كرسي للأستاذية له حول منتصف الخمسانيات من القرن الماضي بفضل المرحوم الدكتور "عبد الحميد يونس " الذى يرجع إليه

الفضل في تكوين أجيال تالية أثرت هذا الحقل المعرفي الجديد.

لذلك لسنا بحاجة للتعريف بهذا العلم، اللهم إلا إنه يتضمن الأدب الشفاهي الذي أبدعته الشعوب في مقابل الأدب الرسمي المكتوب. وأنه يتميز أيضا بعدم معرفة مبدعيه عكس الأدب المكتوب وأن تداوله يسفر عن إثراء له بالإضافة والحذف حسب معطيات الزمان والمكان والظروف وأنه متعدد الأجناس من حكم وأمثال شعبية وسير وملاحم ومواعظ وخرافات وكرامات وأساطير الخ. من الإبداعات التي تستند إلى الخيال وإن انطوت على وقائع عينية ثاوية في طواياها وأن جماعها تعبر عن وجدان جماعي يستحيل تزييفه أو تحريفه وأنه يتميز – أخيرا – بالتعبير عن تاريخ الشعوب مقابل التاريخ الرسمي الذي تتدخل المصالح والأهواء والإكراهات في صياغته.

ومايعنينا – بصدد موضوع الدراسة – أن يقدم مادة مصدرية جد هامة في دراسة هويات الشعوب. أو بالأحرى شخصياتها. لذلك حق لبعض المتخصصين المحدثين والمعاصرين القول بأن المأثور الشعبي "يعبر عن محتوى اللاوعي المنسي المتطنع والمهمل والمضمور في الذات والتاريخ" كما حق لبعضهم الحكم بأنه "بمثابة حائط نفسي للظواهر التاريخية والاجتماعية" ولبعض ثالث بأنه "يمثل معرفة تكمل المعرفة التاريخية وتوسعها وتعمقها

لإثبات تلك الأحكام النظرية العامة والهامة، سنحاول – ولو في عجالة – برهنتها من خلال تحديد بعض ملامح الشخصية المصرية في ضوء التراث الشعبي

من أهم تلك الملامح التي رصدها الدارسون تأثير عبقرية المكان في تحديد قسمات الشخصية المصرية. إذ ذهبوا إلى أن مصر تتميز بمكان استراتيجي خاص حيث تطل على بحرين

هامين -المتوسط والأحمر فشكلت بذلك "قلب العروبة النابض" على حد تعبير "جمال حمدان": فكانت من ثم منارة إشعاع حضارى يغمر محيط جيرانها فضلا عن كونها همزة الوصل بين المشرق والمغرب العربيين .

ونجد مصداق ذك فى الأدب الشعبى الملحمى مثل سيرة على الزيبق والمحلمة الهلالية . فى الأولى ؛ تدور أحداث السيرة بين مصر والشام والعراق وبلاد المغرب ؛ حيث كان بطلها "على الزيبق" من طائفة "الشطار" المنافحين عن المكدودين وأهل المسغبة ، وإن تبنى هموم نظرائهم خارج حدود مصر بمؤازرة "فتيان "الشام "والعيارين "فى بغداد . بل إن أحد المظلومين فى بلاد المغرب إستنجد به ليعيد له خليلته التى سلبه منها أحد الأمراء فى بلاده .

نقف على ظلال تلك الحقيقة فى شخص أبى،، زيد الهلالى ؛؛ إذ على الرغم من نشأته فى شبه جزيرة العرب لم يجد ضالته إلا فى مصر حين استقر بها ليبدأ منها فى غزواته لبلاد المغرب.

من ملامح الشخصية المصرية أيضا إبتلاء المصريين بالطغاة فى الداخل والغزاة من الخارج . لذلك عكست "سيرة على الزيبق" تلك الحقيقة ؛ حيث ترى كيف أرسل ملك الفرس " دليلة المحتالة" إلى مصر لتثير الشقاق بين حكامها توطئة لغزوها من قبل الفرس . كما نلمح مدى تحول " على الزيبق" من صعلوك مهمش إلى زعيم شعبى ثورى نجح بألاعيبه وذكائه الفطرى فى إسقاط الحاكم الطاغية وإقرار الأمن والعدالة فى جميع أقاليم مصر .وبعدها سافر إلى الشام والعراق لتحقيق المقاصد ذاتها، بل إنه وفق إلى تحرير بغداد مقر الخلافة من سيطرة العدو .

وتقدم سيرة " الظاهر بيبرس شهادة دامغة على أن استئصال شأفة الطغيان فى الداخل شرط أساسى للدفاع عن

العالم الإسلامى ضدد الغزاة الصليبيين والمغول :وهو ما أوضحناه مفصلا فى دراسة سابقة .

من ملامح الشخصية المصرية أيضا ، صفةالتدين المعتدل : بحيث لفظت كل المذاهب المتطرفة خلال العصور الإسلامية. أكثر من ذلك أنها شهدت – كما يذهب " بريستد" – " فجر الضمير " المنبثق من المبادى الدينية أساسا . وحسبها أنها قدمت للعالم القديم عقيدة التوحيد التى بشر بها " اخناتون " : كما أهدت " الرهبانية "إلى العالم المسيحى فى شخص "القديس أنطون " ؛ والتصوف الفلسفى للعالم الإسلامى كما عبر عنه المصرى " زنون".

نقف على هذا الملمح الهام فى الأدب الشعبى : منذ العصر الفرعونى فى إحدى البرديات التى سخر فيها مصرى من عامة الشعب من الكهنة الذين تاجروا بالدين ؛ فرفض تقديم القربان اليهم مؤثرا تقديمه للإله مباشرة ..

وفى سيرة الأميرة " ذات الهمة" يظهر دور مصر الجهادى فى الصراع مع البيزنطيين الذى أججه الاختلاف فى العقيدة ؛ حيث كانت الشام ومصر تشكلان وحدة سياسية نعتها أحد المؤرخين المحدثين بالدولة " الشامصرية" . لذلك أجمعت كافة السير الشعبية على ترديد تلك الحقيقة حين خلقت "زمكانا" خاصا شكل مجالا حيويا لأبطال تلك السير.

من تلك الملامح أيضا وحدة المجال العروبى منذ القديم ، ومكانة مصر الخاصة كقلب للعروبة . نجد مصداق ذلك على سبيل المثال – فى سيرة " الظاهر بيبرس " فبرغم كونه مملوكا مجهول الأصل والهوية ؛ جرى تعربيه فى السيرة .

منها أيضا دمج العروبة فى الإسلام على أرض مصر ؛ إذ أصبحا وجهان لعملة واحدة. وتلك خاصية مصرية خالصة تظهر خصوصا فى سمت التعاطف مع " آل البيت "على الرغم من اعتناق المصرين مذهب أهل السنة .

نجد فى " سيرة على الزيبق " ماينم عن تلك الخصصية ؛ حيث نراه إبنا للسيدة " فاطمة الزهراء " التى كانت تؤازره وتسانده دون أن يعلم أنها أمه . ولطالما رعته " ببركتها " وأنقذته من مآزق كثيرة تعرضت حياته إبانها للخطر .

وفى سيرة" الظاهر بيبرس " مايشى بدور " السيدة نفيسة " فى مباركة البطل " إبن الحبلى " الحرفوش البطل عن طريق عقد اتفاق بينه وبن الظاهر بيبرس لتوحيد الجهود فى مواجهة الخصوم .

أما عن خاصية النضال باللسان تحاشيا لإراقة الدماء التى ميزت الشخصية المصرية ؛ فترجع بجذورها إلى العصر الفرعونى لتستمر فى كافة العصور التالية ، وتحقق الغايات والمقاصد المبتغاة ؛ برفع الظلم عن المقهورين .

وفى هذا الصدد نجد ؛ الكثير من البرديات ؛ كبردية " القروى الفصيح " وبردية " ايبو - ور" وثالثة لمكتئب مجهول الاسم . وكلها تشي بدلالات عن سلاح الكلمة الذي وظفه المصريون كأسلوب ناجح وناجع للمقاومة سواء أكانت شكوى بليغة إلى الحاكم أو الى الله .ولدينا الكثير من الحكم والأمثال الشعبية بالغة الدلالة فى هذا الصدد.كما هو الحال فى جنس أدبى شعبى يدخل فى إطار ماعرف بإسم " أدب الزهد والرقائق " .

كما تنطوى المدائح النبيوية الشعبية على دلالات موحية بما عاناه المصريون من الحكام الطغاة والغزاة الجباه .

ناهيك عن خصيصة " الصبر» على المكاره حتى يأتى الفرج بعد الشدة .

أما فى مجال التبكيت والتنكيت فحدث ولا حرج . إذا اتخذه المصريون سلاحا ماضيا ضد الحكام .وعلى سبيل المثال

، نعتو،، الفرس " بالحمير حين سخرو من عبادة " العجل أبيس ،،المصرية" كما أطلقو لقب " الزمار على أحد ملوك البطالمة " و"البطين" –"أبو كرش " على آخر ؛ و " الفسخانى " على ثالث وهلم جرا !!

وأبدع عامة القاهرة " خيال الظل " – الأراجوز – الذى اعتبره بعض النقاد المحدثين أساسا للمسرح المصرى للسخرية من سلاطين المماليك كأسلوب للمقاومة.

وقبل ذلك سخروا من شخص " قراقوش" وزير " صلاح الدين الايوبى " فى ما عرف باسم " الفاشوش فى حكم قراقوش" : تعبيرا عما لاقوه من عنت العصر الأيوبى ؛ على الرغم من دور الأيوبيين فى مواجهة الصليبيين .

خلاصة القول : أن المأثور الشعبى يقدم مادة هامة عن تاريخ مصر الحقيقى شفاها ؛ ومن ثم فهو بالغ الدلالة على الخصائص المميزة للشخصية المصرية

الحدوته ... الموال ... القصة

انفجار الأطر وتلاقيها

هشام عبد العزيز

١

لا ريب أن الحديث حول حدود وتعريفات ما يسمى بالأشكال الأدبية . الشعبية منها على وجه الخصوص مثل — ولا يزال إرباكا للمنظرين الذين تصدوا لمثل هذه التحديدات ، حيث حاول أولئك المنظرون الاقتراب بها من حدود ما هو معروف ومستقر فى الحقل الأدبى دون التعرض لحدود هذه الأشكال الأدبية فى تلونها المكانى ، وتغيرها الزمانى ، وهو ما عنى ببساطة عدم التعرض لمستوى عمل الناس فيها حذفا او إضافة ،فاستقر الشكل الادبى تنظيرا وان تبدل واقعا وممارسة وتطبيقا.

وقد كانت هذه الظاهرة واضحة فى الأدب الخاص، مثل القصة والمسرحية والرواية والشعر ،فلم تعد المسرحية مثلا التى تعرض لتحديد ملامحها كثيرون ،هى العلبة الايطالية التقليدية المعروفة. اللهم إلا فى كثير من كتب التنظير المسرحى التى يدرسها طلابنا فى معاهد العلم وقاعات البحث ،أما على مستوى الممارسة إلا بداعية فقد ألغى الحائط الرابع الوهمى، كما ألغيت خشبة المسرح نفسها ،وصا رالممثلون والجمهور فى مستوى واحد ،كما ابتدعت أشكال مسرحية ،مثل مسرح الشارع . مسرح الجرن، ومسرح القرية ..إلى آخر هذه الأشكال المسرحية والممارسات الدرامية التى نرى بعضا منها فى التجريب المسرحى..

الأمر نفسة تقريبا حدث مع الرواية والقصة والشعر.. وجميعنا يعرف ما آل إليه حال هذه الأشكال الأدبية على مستوى الممارسة الإبداعية من قبل المبدعين، وثباتها النسبى

على مستوى التنظير المنهجى. حتى لو اقترب بعض النقاد من هذه النصوص الجديدة ،فإنما يشدها شدا إلى أرضية منهج قديم، ينال منها با لسلب أحيانا ،وبالمدح فى أحد عناصر هات التشكلية فى أحيان أخرى. غير أنه فى كل الحالات لا يعى بشكل تام فعل التلون الزمنى ، وكذلك الفعل الإبداعى الإنسانى الذى يهدم الشكل القديم دوما وهو يحاول بناءه من جديد فى كل محاولة إبداعية .

ينطبق ماقلناه على كل الممارسات الإبداعية الخاصة — المبدع الفرد المعروف — ان إبداعا أو تنظيرا ، فما بالنا بالإبداع الشعبى ، الذى يشعر كل من بامتلاكه .
ان درجة العبث والانحراف الإبداعيين يكونان فى هذا الحال أكثر شيوعا وبساطة ، وتتم على المستوى الواقعى دون وعى تنظيرى أو ملاحقة .

إن ما أسلفته كان نتيجة تأمل طويل حول الأسباب التى تجعل مبدعا شعبيا مجهولا يتناول حكاية تراثية قصيرة محددة من حيث إطارها أو الوحدات التى تكونها ، ثم ينسج منها عملا إبداعيا كبيرا ، إن سيرة أو حكاية شعبية .. إلخ .
وقد استفز هذه الفكرة فى ذهن الباحث ما رآه أثناء تحقيق مشترك قام به مع الباحث عادل عبد الحميد سنة ١٩٩٥ لمجموعة نصوص تراثية بالعامية المصرية تستلهم عالم ألف ليلة وليلة ، ذلك العالم الساحر الذى يتناول — فى لغة خيالية — حكاية ملك تعرض لخيانة زوجية كانت نتيجتها اصابته بمرض نفسى كان يقتل على أثره امراة كل ليلة بعد أن يفتض بكارتها .. وقد تكونت حكايات ألف ليلة وليلة شكلا من مجموعة من الليالى ، قسمت الحكايات عليها ، أى أن الوحدة داخل هذا العالم / الاطار كانت وحدة الليالى ، وكان سبب الحكى الذى تحكيه المرأة كل ليلة هو محاولة الخلاص من القتل ، وقد كان الجمهور هو الرجل المغدور / القاتل نفسه شهريار ..

فى مجموعة الحكايات التى استطعنا العثور عليها آنئذ كانت الوحدة هى الحكاية وليس الليلة ، أما الراوى فهو راو شعبى فى مقهى ، والجمهور هم مرتادو المقهى ، وكان السبب فى الحكى ليس خلاصا من قتل بل تكسبا للرزق ، ومقاسمة صاحب المقهى فى "الغلة" كما جاء على لسان أحد الرواه فى إحدى الحكايات .

لقد انفجر عالم ألف ليلة وليلة الأثير والمتين والراسخ فى وجدان الجماعة الشعبية ، ليستحيل إلى مجموعة من الحكايات لا وجود فيها لشهرزاد ولا شهريار ولا ليالى ولا سيّاف ولا خيانة ولا سادية ولا ديك يؤذن ، ولكنها الحكايات نفسها ، حكاية حسن البصرى مثلا هى هى مع بعض التغيير فى لغة النص / الحكاية ، وكذلك فى البنية .. هذا مع انفجار الإطار القديم ، واستحالته إلى جديد ابتدعته الجماعة بعيدا ومجاورا للإطار القديم الذى انفجر ولم يعد فاعلا على مستوى الممارسة الإبداعية اليومية عند الجماعة الشعبية.

إنه الأمر نفسه الذى حدث مع الخبر التراثى الذى ذكرته معظم كتب التراث العربى ، أعنى قصة حايد بن سالوم ، الذى كان عابدا زاهدا ، أتى مصر واستعظم أمر نهرها العظيم ، وتفكر فى أمر منبعه ، ويقال : إنه حاول الوصول إلى هذا المنبع .. عند هذا الحد وبهذا الشكل البسيط روت كتب التراث أمر هذا الزاهد ، الذى نسجت حوله المخيلة الشعبية العربية حكايات مطولة ، فقد كان " فيمن قبلكم رجل من القرون الأولى يقال له: حايد بن سالوم بن تميم بن يوسف بن يعقوب بن اسحاق بن إبراهيم الخليل (عليه الصلاة والسلام) ، وكان نبيًا غير مرسل ، وكان قد وهبه الله عمر ألف سنة ، وكان صديقا سائحا . وأقام فى بلاد الروم مائة سنة ، فهرب إلى ديار مصر . فنظر إلى نيلها ، فتعجب منه ومما يأتى فيه من العجائب . فقال :

إنى أعطى الله عهدا وميثاقاً أنى لا أزال سائرا أبدا حتى أقطع مجارى هذا النيل ومخرج مائهِ ".

هكذا يبدأ هذا المخطوط " عجائب البلاد والأقطار والأنهار والبرارى والبحار وتُعرف بقصة حايد بن سالوم " والمخطوط مجهول المؤلف يقع فى تسع صفحات مخطوطة من الحجم الكبير ، ويتناول قصة البحث عن منابع نهر النيل ، وقد ذكر هذه القصة التى تنحو منحى شعبيا بعض الشئ كثير من كتب التراث العربى وإن لم يكن بهذا التوسع الفولكلورى الذى ورد فى هذه النسخة المخطوطة ، فقد ذكرت عند الطبرى ، وابن كثير وغيرهما ، ولكن أيا من هذه المصادر لم يتوسع فى ذكر نسب الرجل بطل القصة ولا فى تفاصيل رحلته العجيبة باتجاه منابع النهر التى شغلت الجغرافيين العرب حتى بداية العصر الحديث . لقد سار الرجل ثلاثين سنة فى أرض خراب واجتاز مساكن الجن ، وقابل أنبياء وأولياء ، وملائكة ، كان فيمن قابل جبريل وولى الله الخضر العبد الصالح فى قصة موسى ، كما قابل أقرباءه من آل نبى الله إبراهيم ، هكذا تحكى القصة الشعبية التى يتضمنها هذا المخطوط النادر صغير الحجم .

يقول راوى القصة / المخطوط :

ولم يزل حايد بن سالوم سائرا حتى وصل إلى جبلين من ذهب وفضة وبينهما شجرة تفاح وغراب من نحاس على عمود ، وعلى رأس الجبل الذهب غرابين من رصاص مستورى الجناحين ، مكتوب على رأس كل واحد منهما :

ليس ورائى مذهب لآدمى ولا مسلك لأحد .

ونظرت إلى شيخ أبيض الرأس واللحية وهو قائم يصلى بين الجبلين تحت شجرة التفاح ، فدنوت منه وسلمت عليه ، فرد علىّ السلام ، وقال لى : من أين أنت ، وإلى أين تريد ؟ فقلت : من ديار مصر وأريد أن أنظر إلى مجرى هذا النيل ، ومن أين يخرج ماؤه . فقال له الشيخ : لقد سألت عن أمر عظيم ......

لقد سار حايد بين الجبلين ثلاثة أشهر كاملات ، وإذا بالبحر وفى وسطه دابة عظيمة ، وإذا بالنيل يشق البحر .

فعند ذلك جلس حايد يتفرج ويرصد الدابة ، فلما دنت الشمس أن تغرب ، أقبلت الدابه تريد أن تبلع الشمس ، فأقبلت الملائكة يضربون وجهها ، فاشتغلت حتى غربت الشمس ، فأقبلت راجعة .... فتعلق حايد بذؤابة من ذوائبها ، واستوى على ظهرها ، وذكر اسم الله كثيرا ، فرفعته الدابة ، وأقبلت تشق البحر شقا عنيفا كأنها الشهاب الثاقب حتى بقيت — يقول حايد — لا أدرى الدنيا ولا البحور ، وأظلمت على الدنيا ، فأغمضت عينى ، وقلت : أيتها الدابة بحق الذى خلقك إلا ما أخبرتنى عن مقدار شاطىء البحر الذى أنت فيه من الجانب إلى الآخر .

فقالت بلسان واحد من فم واحد طلق غير معوج : أيها العبد الصالح ، أتعلم كم بين الشاطىء إلى الشاطىء ؟

فقلت : لا أعلم ذلك .

قالت الدابة : مسيرة خمس وعشرين سنة للراكب المجد المسرع ، وهو مقدار هبوط الشمس ، وأنا أخرجك إلى الجانب الآخر بقدرة الله تعالى جبار الجبابرة — الذى أذلنى إليك وأمرنى بطاعتك — فى أسرع ما يكون . ثم لم تلبث إلى أن صارت إلى الجانب الآخر فى ساعة واحدة بإذن الله تعالى ، فرميت بروحى عن ظهرها وسرت فى أرض من حديد ، وجبالها من حديد ، وأوديتها من حديد ، وطوى الله لى البعيد عن الأرض إلى أن وصلت إلى صورة قبة من الذهب الأحمر ، يكون سعة تربيع أركانها — فى تقدير المعاين ، ما لا يوصف تقديره ألفا فى عرض ألف ، والطول مثل ذلك ، وفى جوفها زورق عظيم من فضة غير مدار ، يدبره تقدير اللطيف الخبير ، وإذا بأربعة أنهار تجرى من تحت القبة ، ثم تنزل من أعلى القصر الى الأرض ، نهر يأخذ يمينا ، وآخر يأخذ شمالا ، ونهر يأخذ شرقا وآخر يأخذ غربا .. وإذا فيه أنبوبة من فضة بأعلى القبة ، ينحدر منها الماء كاللؤلؤ الرطب .

فبقيت بالفزع والجزع مرعوبا . فذهبت نحو النور . فبينما أنا واقف أنظر إلى النور إذا سمعت نداءً خفيا أرعبني وارتعدت فرائصي منه ، إذ سمعت وهو يقول في ندائه :
يا حايد يا بن سالوم ، قطعت مساكن الإنس والجن والعمران والخراب .
فقلت له : من أنت أيها المخاطب لي ؟
فقال : جبريل ، عن يمينك .
فالتفت عن يميني ، فرأيت المطوق بالنور (عليه الصلاة والسلام)على يميني قائما في أحسن صورة ، فسلم عليّ ، فرددت عليه السلام ، وقلت له :
- يا جبريل ، ما هذه القبة ، وما هذه المياه الجارية من تحتها ، وما هذا الزورق ، وما هذه الأنبوبة التي ينحدر منها الماء ؟
فقال جبريل (عليه الصلاة والسلام) : هذه الأربعة أعين التي تخرج من الجنة في الدنيا ، وأما النهر الجاري عن يمين القبة فإنه بئر زمزم بأرض مكة حرسها الله تعالى . وأما النهر الجاري شرق القبة فإنه عين البقر ، بأرض عكا . وأما النهر الجاري غرب القبة فإنه عين العلوس بأرض نيسان . ونزول هذه المياه من الأنبوبة الفضة من رأس القبة ، ونزول هذه المياه إلى هذا الموضع من نهر الكوثر من الجنة . فقلت : يا جبريل ، إني أخبرك أني رأيت نيل مصر وما فيه من العجائب ، وما طلبت إلا هو . فقال خذ يسار هذا الطريق ، فأراه طريقا واضحا . وقال له : سر فيه تأتي ما تريد إن شاء الله تعالى ، وأنا دليلك . قال : وانقطع عني صوت جبريل (عليه السلام) .
قال راوي المخطوط : ولم يزل حايد بن سالوم سائرا ثلاثين سنة أخرى ، حتى صار وانتهى الى أرض من فضة ، مشعشعة بالنور ، ليس فيها شمس ولا قمر ، وإذا في وسطها قبة عظيمة شاهقة في الهوا ، ينظر إليها الناظرون مدّ البصر عرضا ، لا يدرك ولا يرى ، ولا يبلغ منها من لها انتهى ، وهي أربعة أركان في طولها وعرضها ، إذا أقرب الناظر لا يدرك منها شيئا من ذلك ، تتحير فيها الأبصار ، وتتقطع دونها

الأفكار ، وتدهش لعظمتها الأوهام ، وهى من الذهب الأحمر ، قائمة على أربعة أعمدة ، مركبة من الياقوت ، قواعدها منها ،وفى أعلاها سفود من قلب الياقوت الأزرق ، عظيم عظيم عال،قد اخذ بعنان السماء ،يلوح فى رأسة زروق متسع عظيم ،يحيط بها على تقديرها،وعلوها عشرة رجال إذا أخذ هذا بيد الآخر إلى يد الآخر ،والقبة كلها مرصعة بأنواع الجواهر تخطف الأبصار .وعلى رأس الأنبوبة عمود من نور كأنة برق خاطف، يأخذ أبصار الناظرين داخل القبة بالتسبيح والتقديس، وقد أحاط بالقبة أنواع الاشجار موثقة بسائر الثمار،ثابتة فى الأرض الفضة بقدرة الملك الجبار، وطول ذلك العمود لاحق بعنان السماء، يسمع من ذلك زجر عظيم وصوت متتابع. لا يقدر أحد أن ينظر الى القبة من نور ذلك العمود الذى لحق بعنان السماء،لا يرى له منتهى ولا يدرك.

وإذا فى القبة أربعة انهار مختلفة الألوان تخرج من أربعة جوانب القبة ،لا يدرك لها طرق ولا يرى.....فنهر يأخذ يمينا ،ونهر يأخذ شمالا ،ونهر يأخذ غربا،ونهر يأخذ شرقا، وحول القبة صوت عظيم بالتسبيح والتقديس والتهليل والتكبير لله رب العالمين.

فوقف عند ذلك حايد فزعا مرعوبا من هول ما سمع من تلك الأصوات،وهو متعجب من القبة وما فيها من الروائح الطيبة ،وقد أخذت بعقلة .

فلما أفاق سمع النداء من جبريل (علية السلام)،فنظر، فرآه مثل الصورة الأولى التى كلمة بها عند القبة الاولى ...فقال :- يا حايد يا أبن سالوم البوسفى .قال:لبيك يا آخى يا جبريل.قال :حسبك،فقد وطأت قدمك أرضا ومواضع لم يطأها أحد قبلك :ألا الخضر (علية السلام) ولم تطأها قدم أحد غيرى، وقد انتهيت إلى مخرج ماء النيل .فقال له حايد :يا جبريل:وأين ذلك ؟قال : ما ترى لهذه القبة والسفود والأنبوبة والعمود والنور ؟قال حايد :نعم يا جبريل .قال له جبريل : أن الله اختار

هـذه الأرض مـن بركاتـه الـشاملات مـن عنـان الـسماء إلى الأرض حيث يشاء من أرضه وبلاده وعبادة ، وان هذا العمود النور قد خرق بقدرة الله الأعلى النافذة حتى جاء الى السماء السابعة إلى جنة الفردوس تحت قوائم العرش .أن أول ما نتذكره عند قراءة هذه الحكاية الشعبية ليس ورودها وان بشكل مختزل - فى كتب التراث العربى ،وإنما نتذكر وعلى الفور السيرة الشعبية المعروفة "سيرة سيف بن ذى يزن " الذى راح يقطع الفيافى والبلاد للوصول إلى ما أسمته السيرة الشعبية كتاب النيل المحفوظ هناك حيث البلاد التى لا يعرفها إنس ، لقد استطاع الملك سيف – حسب السيرة – الوصول إلى كتاب النيل بمعاونة أخته الجنيّه " عاقصة" التى حملته على ظهرها وطارت به زمنا طويلا ، وكان الهدف هو إطلاق النيل الذى كان محبوسا مع كتابه ، وحين استطاع سيف بن ذى يزن الوصول إلى الكتاب أطلق النيل من محبسه الغيبى حيث سار بالمتاب والنيل وراءهما حتى أتوا جميعا إلى مصر – سيف وعاقصة ، والنيل ، والكتاب .

٢

وكما يحدث وتتفجر الأشكال أو أطر الأشكال الادبية متحولة إلى أشكال أخرى .. يحدث كذلك أن تتلاقى مجموعة من الأشكال مكونة شكلا إبداعيا جديدا يكتسى من حلل كل الأشكال التى انفجر عنها .. وهل السيرة الشعبية إلا حكاية توسلت بالشعر لتكتسب تأثيرا أكبر ، ثم توسل الشعر والحكاية بالموسيقى وصوت الشاعر ليتعاظم التأثير أكثر . فكان الناتج لا شعرا ولا غناءً ولا حكيا ، بل سيرة شعبية ، وهى جماع كل هذه الأشكال مجتمعة وعلى هذا النحو المخصوص.

الأمر نفسه حدث مع ما يسمى بالموال القصصى – وهو بيت القصيد هنا فى هذا البحث المتعجل – حيث يتكون الموال القصصى من :

١- حدوتة

٢- موال .

وبناء على ذلك تنحصر المصطلحات النقدية التى تتبادر إلى الذهن جراء هذا التركيب المزجى (الموال القصصى) فى ثلاثة مصطلحات :

١- حدوتة

٢- موال .

٣- قصة .

وقبل أن ندلف إلى التقاء هذه الأشكال يجدر بى أولا أن أذكر ثلاثة تعبيرات شعبية ينطق بها الناس فى بر مصر :

١- انت حدوتة .

٢- انت موال .

٣- انت قصة .

وتقال التعبيرات الثلاثة كناية عن غرابة المتحدث – بفتح الدال المضعفة .

والحدوتة ، أو الأحدوثة – لغة - : ما يُتحدث به . ويقال : صار فلان أحدوثة : كثر فيه الحديث . والأحدوثة : الحديث المضحك ، أو الخرافة . والحادث : ضد القديم .

والقصّ : تتبع الأثر .. والقاص : الذى يروى القصة على وجهها ، والذى يصنع القصص ، والقاص : الخطيب الذى يعتمد فى وعظه على القصص .

أما الموال ، فقد اختلف المؤرخون فى نشأته – حسب مسعود شومان فى كتابه الخطاب الشعرى فى الموال – فمنهم من أرجع النشأة إلى أفراد فى التاريخ مثل جارية جعفر البرمكى ، والملا جادر الزهيرى . ومنهم من أرجع النشأة إلى أماكن مختلفة مثل بغداد وواسط والزهيرات . ومنهم من أرجع التسمية إلى تبريرات لغوية مثل توالى القوافى ، الولولة ، موليه ، الملاية .. ومنهم من وقف على السبب الإجتماعى أو السياق الاجتماعى الذى نشأت فى دائرته المواليا / الموال .

٣

والموال القصصى : اصطلاح أدبى حديث يعبر عن ذلك الشكل الأدبى الشعبى الذى يحكى قصة أو حدوتة ، متوسلا بالموال من حيث الشكل بنية ووزنا .. والأمثلة على ذلك كثيرة لعل أشهرها موال " حسن ونعيمة " و " شفيقة ومتولى " و " أدهم الشرقاوى " ..

ولعل ما يلفت انتباه الباحث هنا أن هذا النوع من الأدب الشعبى الذى يسميه باحثو الأدب الشعبى موالا قصصيا ، يسميه العامة موالا فحسب . فيطلبون من ريس الفن سماع " موال حسن ونعيمة " ، ولا نسمع أحدهم يطلب سماع " قصة حسن ونعيمة " ، وإن كانوا يطلبون سماع قصص أخرى تحكى غناء ، أو مزاوجة من حيث الشكل بين الأغنية والموال وزنا وأداء .

وبقليل من التأمل نستطيع القول : إن الموال القصصى كما يسمى فى التنظير الفولكلورى ما هو إلا قصة أو حكاية . يمكن أن تكون قد حدثت بالفعل ، ولعل الأمثلة التى سقناها أنفا تدلل على ذلك . فسواء حسن ونعيمة ، أو شفيقة ومتولى . أو أدهم الشرقاوى ، إن هى إلا أحداث حقيقية ، كما تشير أحداث القرن العشرين .

وصياغة هذه المواويل كذلك . وإن لم يكن بالتالى نفسه الذى ورد فى الموال الشعبى .. المهم أنها حدثت ، واستثمرها المبدع الشعبى ، ناسجا حولها أحداثا أخرى وبصيغ شفاهية مختلفة ، فى شكل موال ، بل قل : مواويل لكل حكاية على حده ، فموال حسن ونعيمة الذى يرويه محمد طه مثلا فى الستينيات من القرن العشرين ، جمعه د. أحمد مرسى فى السبعينيات فى نفس القرن برواية ثانية ، كما جمعه كاتب هذه السطور فى بداية القرن العشرين برواية ثالثة ..

والحكاية ، وإن لم تختلف من حيث الأحداث وتواليها ، غير أن صيغها الشفاهية اختلفت بشكل أو بآخر ، فمرة يكون اللوم على المجتمع الذى أجهض حلم الحبيبين فى الزواج ، ومرة تكون الحكمة من الموال التحذير من كيد النساء ، ومرة أخرى يكون اللوم على الرجل / حسن المغنى / النمس ، الذى أوقع نعيمه فى حبه ، وجرّ عليها وعلى نفسه كل هذه الويلات .

هكذا لم تختلف القصة / الحدوتة بين الروايات الثلاث ، لكن مغزاها وهدفها وإشاراتها اختلفت من رواية لأخرى ، وما ساهم فى فعل ذلك إلا تعدد الصيغ الشفاهية للموال الذى تدثّر بالاستعارة والقوافى المقفلة التى تحتاج دوما لفتحها أو استكناه معناها المغلق .

هكذا تماهت الحدود الفاصلة بين أطر الأشكال الأدبية الشعبية مكونة شكلا أدبيا مختلفا عن تلك التى ساهمت – إن صح التعبير – فى تكوينه ، فيما حافظ الشكل الجديد على الوحدات النوعية الأقوى المميزة لكل نوع على حده ، فقد احتفظ الموال بشكله ووزنه المعروفين ، كما حافظت الحدوتة على توالى أحداثها ، وتتابع السرد من تمهيد وذروة وصولا إلى الإشباع الجمالى ، والحكمة التى يمكن تعلمها من هذه الأحداث .

إن ما يود الباحث التركيز عليه فى هذه العجالة النظرية أن كل الأشكال الأدبية الشعبية تقريبا ، تتكون من إطار رخو أو بتعبير أكثر دقة إطار مرن يحتوى هذا الإطار المرن على على وحدات نوعية قوية هى ما يميز هذا الشكل الأدبى جماليّا ، وأن هذا الاطار الرخو / المرن قابل دوما للإنفجار وإعادة التشكل مرة أخرى ، وهو ما يسمى فى دراسات السيرة الهلالية مثلا تشظى السيرة ذاك التشظى الذى أدى إلى خروج مجموعة من الحكايات من داخل السيرة وخروجها منفردة لتحكى بعيدا عن الهلالية بزخمها وحروبها وتغريبتها وريادتها ، فتحكى قصة عزيزة ويونس منفردة مثلا . وهو الأمر نفسه الذى حدث مع حكاية الغلام والعشر وزر التى كانت إحدى حكايات ألف ليلة وليلة ، وخرجت من هذا الإطار المرن والفضفاض فى القرن العاشر الهجرى ، لتحكى منفردة كحكاية مستقلة ، جمعها الباحث وحققها فى كتاب ألف ليلة وليلة بالعامية المصرية .

إن هذا الانفجار لأطر الأشكال الأدبية أو قل هذه المرونة التى تتسم بها هذه الأطر ، هو ما يؤدى إلى تلاقى هذه الأشكال لتكون شكلا أدبيا مستقلا وجديدا ، يحمل من سمات الشكلين أو الأشكال الأدبية الداخلة فى تكوينه ، وهو ما حدث ضبطا فى تقديرنا مع المواويل القصصية ، التى تعرضنا لها سريعا .

موال حسن ونعيمة[1]

يا عين يا ليلى يا ليل يا أنا يا ليل
يا صاحب العقل اسمع نظم ع النسوان
تلقاه عجيب ف الأدب والطعم م النسوان
اسأل على راجل جد ولا تسأل على النسوان

فتّح ودانك قوى واسمع لهذا الدور
انظر لحادثة عجيبة ف الصعيد قبلى
سببها بنيه كانت ف الجمال بتدور

اسم المغنى حسن النمس بكماله
له سمعه حلوه تزيد ع البدر بكماله
حضر فرح عند واحد اسمه على الدردير
بلده بنى مزار تبقى جوار لـ المنيا
جوم ناس ودعوه يقيم الفرح بكماله

تن المغنى يغنى للنغم من فوق
نعيمه طله من فوق الشباك وسمعاه
أكنه بلبل ومن فوق الشجر سمعاه
حدفت منديل على حسن
حسن يقول محلاك يا منديل ومحلا أصحابك
شبكتنى بالغرام وانا ما اعرف اصحابك
خلفت لى جرح انام به الليل واصحى بك

كان حظ زايد قوى فضل الفرح للصبح

---

[1] هذا الموال جمعه الباحث من قرية المناشى ، مركز امبابه ، محافظة الجيزة ، من الراوية سيده محمود محمد عطا ، ٧٤ سنة ، أرملة ، ولها من الأولاد أربعة ،ومن البنات بنت واحدة .

وفيه خلايق كتير ومعتوله
ماسكين بنادق لقتل الخصم والحنضل
مكتوب على حسن الصبر والمر والحنضل

أخد زملاته وقاعدين لشرب الشاى والراحه

طلع النهار على حسن خد بعضه وراح على بلده
وفات نعيمة فؤادها م الغرام تعبان

نعيمه هاجت قوى مثل السباع ف الغاب
وتقول حبيبى حسن بعد أن ظهر لبه غاب
أدى النجوم روحت وادى القمر أهو غاب

جلب لقلبى تعب امتى أشوف راحه
والعين حزينة ولاش عارفه طريق راحه
كداب ياللى تقول الحب فيه راحه
آدى حسن راح على بلده
ريّح فؤاده م السهر تعبان
آدى نعيمه سألت على حسن وراحت وراه بلده
سألت على بلد حسن لما راحتها
آدى العجوزه يا عين هىّ اللى قابلتها
عرفتها عاشقه حسن بالطبع عرفتها
وقالت لها يا مرحبا باللى يجينا البيت
يا شبه شمعه ونورتى علينا البيت

حسن ف الوقت دد كان مشغول ف منامه
رأى غزاله بتجرى وتقول له جرنى من الصياد
ركنها جانبه وكان مشغول مش دارى
ودارى على بلوتك ياللى ابتليت دارى

سمع الكلام والحديث بين أمه ونعيمه
وقام من النوم أراد يودّيها لبلدها
كان النهار فات وحصل الليل ف ساعتها
أمه قالت له يا حسن أرض الصعيد فيها خطر فيها الضرر بالليل
بيقلعوا الزرع ويهينوا الرجال بالليل
وان لقيوا هدمه مع المخلوق ياخدوها
ويمكن نعيمه تروح وأهل الشر ياخدوها

بيتها عنده ف اعز مكان وطنيبه
سبع ليالى عاملها أخت وطنيبه
بس النصيبة كلام الخلق لم بطل

ف الوقت ده أهل نعيمه ضربوا عليها الرمل
قالت لهم بنتكوا جايه ف اعز مكان ما تخافوا
طلع النهار أمه قالت له امشى بقى ولا تخافوا

راح يوديها لابوها قابله ابوها وابن عمها واخوها
قال لهم بنتكوا أهيت ف الحفظ والصون
قال هاتوا دايه تكشف على العرضين
قام فزّ اخوها وقال له لك الشكر يا عاقل
لابد عن يوم وافضى لك فيه يا عاقل

راحوا وعملوا فرح من غير فرح ودعوه
حسن يقول ياليل لكين الليل مش عاده
قايدين كلوبات لكين النور مش عاده
حسن يقول يا ليل لكين الليل مش عاده
ضحكم ف وش الجدع وخدوه ع البيت
نعيمه ترمى الأشاير لحسن بالعين زاغره له
قلبه دليله الجدع ماهوش واخد باله

دارم كتاف الجدع سرعا على السلم
وجابوا سكينه منها يا لطيف سلم
خلوا رقبته بتدّألج على السلم

وادى نعيمه جريت على الراس وخدتها
وف متر حرير دغرى ولفتها
وإزازة عطر دغرى عليها وحطتها
وف أودة التبن دغرى ودفنتها
شالوا الجته رموها البحر
مشيت تلات ايام واهى للدفان حنت
جت بنت عمه اللى من دمه عليه حنت
وشالت الطين ورجعت ع البلد حنت

وجت العجوزه يا عين اللى الزمان كادها
خمسة وعشرين سنه قاطعه الضنا كادها
شافت ولدها ضلوعها باللبن حنت
جه العمده والشيخ وجت النيابه
قالوا جثه بلا راس مين يقدر يجيب فاعل
فز وكيل النيابه قال انا اجيب لكوا الفاعل
الطرحه والشال والبلاص على راسه
ومشى ع البحر بيدّور
لقى صبيه بتبكى والبكى جبلى
إن كان على الحب أنا حبيت قبليكى
عينك خساره وليه الفكر جابوليكى

قالت عشقت حسن وأهلى موتوه منى
قلم وكراس وكل كلمه تقولها يقيدها
وبحبل من نار واهو كمان قيدها
وراح البيت وجاب الراس من قاعة التبن

والحادثة ديت سنة عشرين شهر اتنين يوم عشره
أبوها من كبر سنه إدوله م السنين عشره
واخوها وابن عمها راحوا العمر تأبيده
يا عينى ع اللى دا راح العمر تأبيده

شوف حرمه تخرب بلد وتعيش لوحديها

وآدى فعل النسا واللى يأمنهم
مهما تآمنهم تحاذر ع الدوام منهم
ابليس كبيرهم ولكن بالحيل غلبوه
واكتب واسطر واقول لك ايه يا غاوى
وقعدت اكتب واسطر فى ورق مليت
واكتب واسطر واقول لك ايه يا غاوى
كل البلاوى اللى بتجينا من النسوان

الحـــداء ....

و أهازيـــــج العمـــل

صورة لشعب عندما يبتهج يغني ...

و عندما يحزن يغني ...

محمد المغربي

مدخل :التراث و الأدب الشعبي :.

يقول أحمد مرسي /

" الفولكلور مرآة المرحلة الحضارية التي يعيشها الناس .. و تعبير عن أفكارهم وعواطفهم ومكنونات نفوسهم ، أنه تصوير لأحلامهم و أمانيهم و حياتهم البسيطة أفرادا و جماعات .. كما أنه يصور نظمهم الإقتصادية و الإجتماعية ، و أساليبهم في مواجهة الحياة "..(١)

يقول معجم أكسفورد the concise Oxford Dictionary عن مادة فولكلور. [أنها المعتقدات و الموروثات الشعبية أو دراستها](٢) و يضيف معجم ويبستر Webster إلى ذلك التعريف قوله [و التي يتم تناقلها من جيل إلى جيل](٣) . كما يضيف معجم ثورندايك إلى ذلك التعريف تقريبا [و الأساطير و العادات الخاصة بشعب ما أو قبيلة ما .. إلخ](٤) و يؤكد ذلك التعريف ما جاء بمعجم لاروس الفرنسي عن مادة الفولكلور قوله : " أنه العادات و التقاليد و الموروث الذي يستخدمه بلد ما "(٥) ..

و الفولكلور بشقيه الدرامي الشعري أو السردي الحكائي كما يعكس عادات وسلوك الناس في حياتهم ، يصوّر أيضا تاريخهم و أحداثهم ليكون أول مصدر من مصادر وعيهم بالتاريخ.
و تايرخ الحضارة العربية تاريخ شفاهي في أصله حيث لم يعرف العرب القدامى مهارات التدوين بصفة حياتية شاملة إلا بعد أن تمكن الإسلام من قلوبهم فحضهم على الكتابة و التدوين حرصا على ثبات المقدسات و منعا لتحريفها [لذا فتراثنا الحضاري تراث شفاهي في مجمله و لقد ظل هذا الطابع الشفاهي مسيطرا على الثقافة العربية عصورا طويلة](٦) .
و لا نغفل بالطبع دور إنتشار الأمية في المجتمع العربي الأول في تدعيم المرحلة الشفاهية و طول أمد تأثيرها على عمليات نقل و تداول المعرفة و الأفكار و السلوك و المعتقدات التي تتحول بالتدريج و مع مرور الزمن إلى تراث تتناقله الأجيال شفاهية و يقول أحمد مرسي في مقدمة لكتاب المأثورات الشفاهية الذي قام بترجمته عام ١٩٨١ [و الحقيقة أنه لم يكن للعرب قبل بعثة الرسول صلى الله عليه و سلم ما يمكن أن نطلق عليه تاريخا بالمعنى الذي نقصده الآن ، إلا ما توارثوه شفاها عن طريق الرواية مما كان شائعا بينهم من أخبار أبائهم و أجدادهم و سلاسل أنسابهم و أيامهم ، و ما حفلت به حياة الأسلاف من حكايات خاصة ما إرتبط منها بأحداث بناء الكعبة و حفر زمزم و غزو أبرهة و محاولته هدم الكعبة و ما جرى لسد مأرب .. و كل ما يمكن نقله شفاهة مما يعتمد على الذاكرة](٧) .

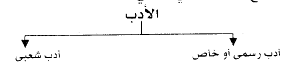
٢. هل التراث هو الأدب الشعبي ؟

سؤال حساس و دقيق و كلن بالتحليل العلمي لما يعنيه كلا المصطلحين ، نجد أن هناك فارقا في الدرجة و ليس في النوع ، فكل منهما نتاج للعقل الجمعي و كل منهما بعدٌ عن حياة كاملة لجماعة إنسانية تعيش في المكان ، لكن التراث من

خلال التعريفات التي أوردناها في المدخل تشير إلى أن التراث مصطلح أكبر و أشمل من مصطلح الأدب الشعبي. فالتراث يحوي ضمن ما يحوي الأدب الشعبي كله بشتى صوره ، إذن فالأدب الشعبي هو ذلك النتاج الفكري للعقل الجمعي الذي يُصب في قوالب أدبية معروفة مثل القالب الشعري الإيقاعي و القالب السردي الحكائي و لا يتضمن بالتالي التراث السياسي أي صورة الحكم و طبيعة الزعامة أو الإقتصادي أي نمط و شكل الإنتاج و عناصر الثروة و ما إلى ذلك إذا كان محصوراً داخل سلوك الجماعة و معاملاتها و أعرافها .. من هنا يأخذ مجال بحثنا هذا منحىً أكثر تحديدا حيث يندرج أول ما يندرج تحت عنوان الأدب الشعبي [كل فن قولي "verbal art"(٨) يصدر عن الجماهير / الناس دون مؤلف محدد ، ثم ينحصر مجال بحثنا أكثر فأكثر لنعتمد ما يقال شعرا فقط من ذلك التراث أو تلك النصوص التي تتخذ من الإيقاع الذي تعرفه اللغة وزنا و جرسا ليكون محور الدراسة التي بأيدينا " **حُداء الصيادين و أهازيج العمل** " ، و لكن التعرض مرة أخرى لتعريف الفولكلور في الأدبيات الغربية يدخلنا في مشكلة تحديد المصطلح. يؤكد أحمد رشدي صالح [أن يوري سوكولوف يعتبر الفولكلور و الأدب الشعبي شيئا واحدا لأن الشعر الشفاهي محور كل منهما](٩) في حين يرى بول سيبيو أن الفولكلور " كلمة " أوسع كثيرا من الأدب الشعبي ، لأنها تضم إلى الفنون و الأداب الشعبية درس التقاليد و العادات و المعتقدات و هذا ما قدمته سابقا عند تحليل تعريف كلمة فولكلور من خلال ما قدمته معاجمه اللغات الأوروبية الأساسية و هي الإنجليزية و الفرنسية و غيرها و التي تؤكد إحتواء مصطلح " فولكلور " على عادات و تقاليد و أعراف و عقائد العامة و كل موروثاتها الشفاهية و السلوكية ... مما يحدونا إلى معارضة أستاذنا الكبير أحمد رشدي صالح في جزئية هامة هي أنه بالرجوع إلى الكتاب

الأصلي لسوكولوف – مصدر أحمد رشدي صالح – نجد أن ذلك العالم الروسي الرائد في علم الفولكلور قد زاد في متن الكتاب قوله [و إذا وسعنا من معنى إصطلاح الأدب بحيث يتجاوز المعنى الحرفي أي المواد المكتوبة أو الإبداع الفني المدون ليشمل النتاج الفني الأدبي الشفاهي، فإن الفولكلور – هنا – يصبح فرعا خاصا من فروع الأدب ، كما أن الفولكلوريات تصبح جانبا من جوانب الدراسات الأدبية](١٠) .

إذن فبعدما إستقر بعض الباحثين و منهم أستاذنا أحمد رشدي صالح على أن الفولكلور يمكن أن يشير إلى الأدب الشعبي الشفاهي المتعلق بالتراث إضافة إلى التقاليد و العقائد و النظم الإجتماعية و السياسية و الإقتصادية المتناقلة سلوكا و شفاهة لجماعة بشرية مستوطنة مكانا محددا ، نجده يقول في كتابه المذكور قبلا [و الرأي عندنا أنه لا إنفصال بين الأدب الشعبي و بقية فروع التراث الفني] . و لا يغفر ذلك اللبس زيادته في القول مباشرة [و أن هذا الأدب و ذلك التراث ينبغي ألا نقصر البحث عنهما في المجتمعات المتأخرة و القبائل البدائية ... إلخ] . حيث أن هذا التداخل في تصنيف بقية فروع التراث الفني مع الأدب الشعبي هو بالتأكيد خلط غير منهجي بين تراث فكري معنوي وبين أنواع أخرى من التراث مادية و محسوسة مثل فنون العمارة و النحت و الفن التشكيلي و غيرها مما يمكن أن يدخل تحت مصطلح الفولكلور و لا يدخل بالضرورة تحت مصطلح " الأدب الشعبي " ... لذا رأيت من الضروري أن أشير إلى تلك التصانيف بصورة أكثر تحديدا و بتفصيل أكثر من خلال النموذج التخطيطي التالي :



الفولكلور

فكري معنوي	مادي محسوس
١- أدب شعبي مكتوب	١- عمارة
٢- أدب شعبي شفاهي	٢- نحت
٣- عادات	٣- فنون تشكيلية
	٤- أعراف
الخ	الخ

وهكذا نخلص أن سوكولوف يعد الفولكلوريات جانبا من جوانب الدراسات الأدبية أي ما ينحصر منها في إطار الأدب الشفاهي ، و أن الأدب الشفاهي هو بدوره جزء يخضع لمصطلح الفولكلور مع مكونات الفولكلور الأخرى من عقائد و أعراف و تراث فني .. إلخ .

و لابد من الإشارة هنا إلى تفرقة علمية هامة في دراسات الفولكلور ألا و هي أهمية التمييز بين دراسة أو تحليل معتقدات الجماعة فولكلوريا وبين دراسة دين هذه الجماعة . فدراسة الدين لا تدخل في إطار الدراسات الفولكلورية و إنما تدخل في مجال دراسات الأديان المقارنة أو علم تاريخ الأديان و ما إلى ذلك . رغم أن هذا البحث لا يتعرض إلى كل ذلك لكنه مُدخل هام إلى طرح موضوع الغناء و الحداء اللذان يمثلان صلب الأدب الشفاهي أو كما يقول أليكساندر كراب [إني أرى أن الحكايات و الأغاني الشعبية تعبيرات أدبية بحتة تصور العبقرية الشعبية التي تعمل بوازع من تلك الدوافع ذاتها التي تزع الذهن الخلاق عند رجل الأدب و العالم و الفنان](١١) و يرى كراب – كذلك – أن لفولكلور يجب أن يحقق فضيلة التسامح بين البشر لكونه يحمل دورا إنسانيا يشبه دور التاريخ في التقريب بين بني الإنسان .

و مع نهايات القرن التاسع عشر و بدايات القرن العشرين إنهالت مؤلفات الفولكلور التي تدور حول الاغنية الشعبية في العالم كله . و على رأسها :

١- " كنز الاغاني الألمانية " جمع إيرل و زميله بيميه (١٨٩٥-١٨٩٤) Liebzeg (Deutche Liederhort).

٢ " بقايا الشعر الشعبي في إنجلترا " تحرير (و.هازليت) (١٨٦٤) (Remains of the Early Popular London Poetry).

٣ " أغاني القرن الخامس عشر بفرنسا " تأليف جاستون باري (١٨٧٢) Paris (Chansons du xve siecle_).

٤- " أيرلنده الخفية " تأليف دانييل كوركري (١٩٢٥) London (The hidden Ireland).

٥- " الأغاني الشعبية الأسبانية " تأليف روديرج مارتن (١٨٨٢) أشبيلية (Cantos (C-----Populares Espanoles).

٦- " الأغاني الأسكندنافية الشعبية القديمة " جاستون باري (Les viewx chants populaires G. Paris(1898) Scandinaves).

٧- " مساهمة في دراسة الأغنية المصرية " للدكتور ج.مافريس (١٩٣٢) Paris (Contribution a L etude de la chanson populaire Egytienne).

٨- " أغاني شعبية تم جمعها في مصر العليا من ١٩٠٠ إلى ١٩١٤ " جاستون ماسبيرو (Chanson populaires recueillies dans la Haute Egypt).

٩- هز القحوف في قصيدة أبي شادوف " . ليوسف الشربيني مطبعة بولاق – القاهرة (١٨٥٧).

١٠- " حمل زجل " لعبد الله الشرقاوي . طبع بعد وفاته بمطبعة بولاق – القاهرة – (١٨٧٠) .
١١- " روضة أهل الفكاهة " إعداد أحمد الشبراوي . القاهرة (١٨٩٥) – يتضمن فصلا عن الأغاني المصرية) .

ثم بدأت الدراسات الفولكلورية حول الأغنية المصرية تأخذ إتجاها علميا و تلتزم بمبادئ البحث العلمي منذ بدايات القرن العشرين بعد أن كانت قاصرة على الجمع و الشرح و التبويب في السابق .
مع بدايات القرن التاسع عشر سرت حمى أدبية هائلة في جسد الفكر الأوروبي مصاحبة لحركة البعث الروماني في ذلك المجتمع الذي خرج لتوه من رحم الثورة الصناعية إذ تدافعت المنتديات الأدبية و رجالات الفكر نحو إقتناء و نشر كل ما يمت إلى الأغاني و الأهازيج الشعبية و الأساطير و الحكايات العامية بصلة ، ففي السويد مثلا أقبل الناس على كتاب جرونتفيك المسمى " الأغاني الشعبية "
و في الولايات المتحدة كتبت هيلين هنت جاكسون " هـ . هـ " H.H" (أساطير و أهازيج) عام ١٨٦٠ (١٢) كما كتب سيدني لانير Sidney Lanier (١٨٤٢-١٨٨١) علم كتابة الشعر و القصيد " و هو محاضر بجامعة جونز هوبكنز و في ألمانيا بدأ الإخوان جاكوب و فيلهلم جريم نشر دراساتهما الفيلوجية و الفولكلورية للتراث الألماني ، و كان من أهم إصداراتهما مؤلفهما الذائع في حينه Kinder-und-Hausmarchen و الذي ترجم للإنجليزية بإسم " قصص جنيات جريم " عام (١٨١٤)(١٣) أو حكايات شعبية ثم كتابهما " الميثولوجيا الألمانية " الذي رسخ بدايات علم الفولكلور هنا يقول جورج فيبل :
" إنقلبت ظروف الحياة في النصف الأول من القرن التاسع عشر . إذ رصد المؤرخون و علماء اللغة و الأدباء في كافة أنحاء

البلاد السلافية كل ما أمكنهم رصده من الظواهر الفكرية الشعبية للمجهول و الماضي و محاولة بنائه من جديد و قاموا بجمع و تصنيف الأهازيج و المواويل الشعبية التي كانت تتنقل شفاهيا بين الفلاحين و بين العمال المرتحلين حديثا من الريف إلى المدينة و من الزراعة إلى الصناعة ، و قد وجدوا كذلك الكثير من تلك الأغاني مدونة في مكتبات الأديرة و سجلات التقاويم Calenders القديمة ".
و من هنا تسيّدت حركة إحياء التراث و الموروث الشعبي معظم حركات الأدب في أوروبا طوال ذلك القرن ، و ساعد على إنتشار شرارة تلك الحمى إنبعاث الحركات القومية و التي أدت لتغييرات كبيرة في خريطة أوروبا السياسية و حيث تقدمت الطبقات الوسطى مسيرة التغيير السياسي و الإجتماعي و إرتفاع مبادئ الحرية و الإخاء و المساواة . و كان لكل ذلك أثره الشديد في الإهتمام بدراسة تلك الطبقات الجديدة و موروثاتها و أدابها الشعبية و ماضيها التراثي. و أدت هذه الدراسات الجديدة إلى إحياء كنوز هائلة من التراث القديم الذي أوشك على الدرس . خاصة الأغاني و الألحان الشعبية التي كانت تنتشر في الأعياد و الإحتفالات الشعبية القومية و إنطلقت باريس عاصمة للفن و الغناء و سمت براغ خازنة للتراث الأوروبي Conservatoire و صدحت فيينا بسمفونيات الغناء المؤسسة على دراميات تراثية و إمتلآت سماوات أوروبا بذلك الشجن الخفي الذي بعثته حركة إحياء الفولكلور من باطن الماضي البعيد .

و إنتقلت دراسات الفولكلور إلى المشرق حيث السحر الحقيقي للتراث ... و بدأت حركة الإستشراق تنتهب تاريخ الأدب و الفكر لشعوب الشرق نهبا و منذ أن أصدر أنطوان جالاند أولى طبعات كتابنا " ألف ليلة و ليلة " بدايات القرن الثامن عشر ، تحول تراث المشرق كله و خاصة المشرق

العربي إلى ينبوع سحر لكتابات المستشرقين . فدخل إلى الحلبة سلفستر دوساسي و برسفال دي جراتميزون و اتيين كاترمان و دي لاجرانج و مونك و جارسون دي تاسي و من المستشرقين الألمان كوسجارتن و فريتاج و دكلابرون و روزن ميللر و فلاشر و فلوجل و من الإنجليز وليام لين و جون بين و ريتشارد بيرتون و توماس كارليل و من الهولانديين شولتز و الروس ساينوفسكي و ناوردتسكي و غيرهم مئات من الدراسين للشرق و أدبياته . و قد تناولت أعمالهم بالبحث و التحقيق و التحليل آلاف النصوص التراثية و على رأسها ألف ليلة و ليلة و سيرة عنترة بن شداد و السيرة الهلالية و سيف بن ذى يزت و غيرها ثم إمتدت إلى القصص الفولكلورية باللهجات العامية لأهل المشرق (١٤) ثم إنتقلت دراساتهم إلى بحث و تحليل الأمثال و الحكم العربية ثم إلى أشعار السيرة النبوية و أشعار المديح و أغاني العمل و الأغاني الشعبية (١٥) و قد جمع ماسبيرو " عالم المصريات " المعروف أكثر من مائة أغنية من قرى أسيوط و دندرة و طيبة و الأقصر و البلينا .. و قسمها في ذلك الكتاب إلى ثلاثة

أقسام : أ- أغاني الزواج و الختان ب — بكائيات الجناز . ج . أغاني العمل و الحج .

و بعدها أصدر الدكتور ج. مافريس كتابا عنوانه " مساهمة في دراسة الأغنية المصرية " إهتم فيه بأغاني المناسبات العائلية كالزواج و الختان و بتلك الأغاني المتعلقة بالمعتقدات و إن إقتصر جمعه بالكتاب على الأغاني مجهولة المؤلف و المنقولة شفاها و رواية .

و كان هناك كتاب آخر لبول كالا و جورج يعقوب يبحث في شعر تمثيليات المسرحيين الجواليين تحت عنوان "

فنار الإسكندرية القديمة في خيال الظل المصري " — و التمثيليات الحكائية التي تُروى مُصاحبة لخيال الظل كانت تُلقى شعرا و باللهجة المحلية العامية و من أبرز هذه

التمثيليات : " طيف الخيال " ، " عجيب و غريب " ، " المتيم " ، " لعب التمساح " ، " حرب العجم " و تمثيلية خيال الظل المسماة " المتيّم " كتبها إبن دانيال المصري الذي كانت له شهرة كبيرة بالإسكندرية كشاعر عامية جرئ .

٣-تقســـــيم التــــراث

ينقسم التراث عادة إلى :

١. موروث أدبي و عقدي .

٢. موروث سلوكي .

٣. موروث مادي .

و ما يهمنا هنا في بحثنا هذا ما ينتمي إلى الموروث الفكري الأدبي خاصة الجزء المغنى منه الذي يمكن إحالته إلى عالم الشعر و النظم الإيقاعي . أو ينقسم الموروث الفكري و الأدبي إلى :

- تراث سردي .
- تراث شعري .

و يشمل التراث السردي القصة و النكتة و المثل و القول السائد و غيرها بينما يشمل التراث الشعري كل المنقولات الشفاهية التي ينقلها الرواة شعرا يعتمد الإيقاع و النظم شكلا و قالبا و في إطار ما تعتمده الجماعة الشعبية سبيلا لذلك ...

و هذا التقسيم هو ما يهمنا هنا .. و يقول بان فانسينا " أنني أضع تحت هذا العنوان كل المأثورات ذات الشكل الثابت و التي تعتبر من ناحية شكلها و مضمونها ذات قيمة فنية في المجتمع الذي تم تناقلها بين جنباته – كما أن – الأشعار يجب أن تحقق مطالب جماعية "(١٦) .

و أشعار التراث يمكن تقسيمها إلى :-

- الشعر التاريخي .
- الشعر الديني .
- الشعر التراثي .
- أشعار المديح أو الهجاء .

في حين يقوم فولكلوريو عصر القوميات من المستشرقين أشعار التراث إلى :-

أ- غنائيات العمل .
ب- بكائيات الجنائز و الموت .
ت- غنائيات المناسبات الإجتماعية " أفراح و ختان ... إلخ "
ث- غنائيات المديح .
ج- غنائيات السير الشعبية .
ح- الأناشيد الدينية " غنائيات الحجيج " .

و سيكون بحثنا هنا منصبا على غنائيات العمل ، و أكثر تحليلنا البحثي سيتركز على " غنائيات الصيد " و التي يسميها الصيادون أنفسهم على شواطئ مصر " حداء الصيادين " .

الحُداء و كيف أصبح بحريا ؟

حينما عرف العربي القديم البحر كان بالنسبة إليه عالما من الخيال و السحر و ما أن وطئت قدماه سطحه الزاخر بالموج حتى شعر بحاجته إلى إيقاع و كلمات يعبر بها عن خوفه من المجهول أو يعبر بهما عن فرحته بمحصول صيده الثمين أو ليبثه لواعج شوقه للعودة إلى بيته الثابت الآمن على سطح الأرض فلم يجد إلا إيقاعات حُداء الأبل التي تعوّد عليها حينما كان أجداده بدوا يعبرون الصحراء طولا و عرضا .. فإستعار من إيقاعات حُداء أجداده ، الإيقاعات البطيئة التي تساير حركة الموج و حركة المجداف و حركة شد شباك الصيد نحو الشاطئ و كلها حركات تستدعيها حاجته العمل بالبحر وسط ظروفه المتقلبة القاسية فالصياد على شاطئ البحر أنيسه الموج و وليفه الريح و إيمانه يشتد عمقا حينما يرى هذا الخلق العظيم يمور من حوله يمور من حوله بالحياة . مياه و اسماك و أجواء تهدأ تارة فتعلو الشمس معها هامة السماء و تثور فجأة فيختفي الضوء و ترعد السماء و يهطل المطر مدرارا . هنا يعلو صوت الصياد بالغناء صادحا وسط ذلك المدى المترامي في الطبيعة الفضاء متوسلا للخالق مرة يناشده الرزق ، مستمدا منه القوة لإنجاز عمله . أو داعيا للذكريات الجميلة مع جماعته الإنسانية من أحداث و وقائع تشد من أذره كلما إستدعتها الذاكرة أو باثا شكواه و همه لخالقه أو لحبيبه الغائب كل ذلك يصبه في قالب شعري رقيق يمر به

على مخزون تراثه الفكري و العقائدي كيما تمر ساعات الصيد في همة و نشاط و قوة . فلا تقل عزيمته عواصف السماء و لا أمواج البحر العاتية .

٤-حُداء الصيادين على ساحل المتوسط المصري :-

أولا : إطلالة لغوية :-
حدا الإبل حُداءا ، ساقها و حثها على السير بالغناء " الحداء " . و حدا الشئ حدودا ، تبعه و يُقال : لا أفعل ذلك ما حدا الليلُ لانهار أبدا ، أي لا أفعله مطلقا و تحدى الشئ ، جاوزه و جاوزه حدودا ، و تحدى فلانٌ فلانا أي طلب مباراته و منافسته ، و الأحدودة و الأحدية الأغنية الهادئة يُحدى بها و جمعها أحادي . و الحادي هو الذي يسوق الإبل بالحداء " الغناء " و جمعه حُداة ، كما أن الحادي هو الواحد كأن قول الحادي و العشرون . و الحداء : الغناء خاصة للإبل .

نظرة تحليلية على حُداء الصيادين :-

أولا : منطقة البحث :
إمتدت منطقة البحث التطبيقي لتشمل شاطئ البحر من منطقة الديبة على بُعد ٢٥ كم غرب بورسعيد و حتى منطقة البردويل – قرب مدينة العريش – على بُعد ٨٥ كم شرق بورسعيد كلها تمتد بطول ساحل البحر الأبيض المتوسط و هي منطقة لي بها علامات قرابة و صداقات مع مجموعات من الصيادين أشهرهم عائلو النوافلة " نسبة إلى نوفل " و عائلة الجرابعة " نسبة إلى جربوع " و عائلة الريانية " نسبة إلى ريان " و عائلة المزارعة " نسبة إلى مزروع " بالإضافة لوجود عائلات أخرى ليس للباحث علاقات مباشرة بها مثل

عائلة " الصداوقة " نسبة إلى مؤسسها " قمر صديق رحمه الله " و عائلة الخضايرة نسبة إلى " الخضيري " و كل أصولهم و منابت جدودهم تعود إلى مدينة المطرية دقهلية قبل نشأة مدينة بورسعيد مع حفر قناة السويس . و كل هذه العائلات تعمل أصلا بالبحر و بشتى وسائل العيش المعتمدة على صيد البحر ، و قد إمتدت عائلاتها الآن مع الأجيال الجديدة فيهجر بعضها البحر و صيده و يعمل بالوظائف و الأعمال المدنية الأخرى و لكن تظل هي العمود الفقري لعمليات الصيد بطول هذا الساحل الممتد لأكثر من مائة كيلو على شاطئ المتوسط .

فماذا من تراث حُداء هذه العوائل بقى معنا للآن على الشاطئ؟!

ثانيا : موضوعات الحداء على شاطئ المتوسط :.

يجد المتأمل بعمق في حُداء صيادي المتوسط – بمنقة البحث – كل موضوعات التراث التي ذكرها الباحثون الفولكلوريون لأي جماعة شعبية على سطح أرضنا ، و سوف تجد كل مدارس البحث الفولكلوري ضالتها في ذلك الحداء العجيب و الثري الذي تنطلق به عقيدة الحداة من الصيادين عند بزوغ الفجر ، فالمدرسة الرومانسية و أصحابها الإنجليز و الألمان سيجدون في الحداء البحري تلك العقلية الشعبية التي طالما حلموا بها Popular mind كما سيلمسون بوضوح تلك الروح اللاطبقية في ذلك الحداء الذي يمتلئ رقة و عذوبة حسبما سيتضح من التحليلات القامة .

و اصحاب المدرسة الميثولوجية الفولكلورية من مريدي جاكوب جريم و أخيه فيلهلم جريم و من بعدهما كون Kuhn و ماكس موللر و غيرهم سوف يجدون منهلا خصبا من الميثولوجيا المصرية و البحرية تملأ رحاب ذلك الحداء

المتلين خيالا ، ثم يأتي أصحاب المدرسة الأنثروبولوجية من أتباع تايلور Taylor الإنجليزي و أندرو لانج و غيرهما و التي رأت أن التشابه بينة ثقافات الشعوب ليس مصدره وحدة الجنس الأول و إنما مصدره أوجه الإتفاق بين الحضارات الإنسانية رغم إختلاف الجنس Race كما سوف يغرق تلامذة المدرسة التاريخية الفولكلورية وسط كم هائل من تحليل الصيغ و الكلمات الدالة تاريخيا و التي يحتويها ذلك الحداء و هم أتباع فيودوروفتش ميللر (١٨٤٨-١٩١٣) ثم نأتي إلى المدرسة الشرقية " أو أصحاب نظرية الإستعارة " التي فسر فيها نيودور بنفي T.Benfy] التشابه المدهش بين الحكايات السنسكريتية و الحكايات الأوروبية و حكايات الشعوب غير الأوروبية إلى وجود صلات تاريخية و حضارية بين هذه الشعوب لا عن طريق قرابة الشعوب لأصل بشري واحد] إذن هي إستعارة حضارية تتم عبر الصلات الإنسانية بين الشعوب فتؤدي إلى درجة من التشابه الملحوظ بين تراثها ..

و هذا أيضا ما سنجده في حُداء الصيادين في بساطته و عمقه معا كل تلك التحليلات و النظرات البحثية من خلال الموضوعات الثرية التي يتناولها ذلك الحداء .

أ- **الدين / المعتقد الديني :** و كما قلنا من قبل أن باحث الفولكلور لا يدرس الدين بمعناه الشرعي من عبادات و معاملات و إنما يدرسه من حيث كونه تعبيرات يطلقها العقل الجمعي لتعبر عن سلوك إيماني بسيط يتبعه أصحاب ذلك العقل الجمعي . و الصياد هنا يواجه قوى كونية هائلة تتمثل في الرايح و العواصف و الأمواج و وحوش البحر هذا بالإضافة إى أن رزقه بعد هذا الجهد ليس مضمونا و أكيدا لذا فأول ما يتكأ عليه هو إيمانه بالله و إيمانه برسول الله

ثم بالأولياء من بعد ذلك فها هم الصيادون ينطلقون إلى الشاطئ وسط الليل الدامس " غالبا يبدأون إنزال مراكبهم / قواربهم من الشط للماء بعدالساعة ١٢ بمنتصف الليل ". يدفعون المركب / القارب و فوقها الشباك بظهورهم و أرجلهم مركوزة على رمل الشاطئ بقوة . و بتنغيم يبدأ بطيئا ثم يتسارع وفقا لسرعة نزول المركب / القارب بإتجاه الماء .

الحادي : هوب يالا هوب ...
الجماعة : هيلا هوب ....
الحادي : هوب يا نبي هوب (يطلب المدد من الرسول صلى الله عليه و سلم)
الجماعة : هيلا هوب .
الحادي : يا آل النبي .. (يقصد يا أهل النبي)
الجماعة : يا آل النبي .
الحادي : يا حسنين ... (يقصد الحسن و الحسين)
الجماعة : يا آل النبي ..
الحادي : و الله لنذوره ..(لنذور الرسول صلى الله عليه و سلم)
الجماعة : يا آل النبي .
الحادي : و نشاهد نوره ..
الجماعة : يا آل النبي .
الحادي : دا مركبي .
الجماعة : يا آل النبي .
الحادي : و الله جديدي .. (جديدة)
الجماعة : يا آل النبي .
الحادي : دا خشبها
الجماعة : يا آل النبي .
الحادي : من صنوبر .. (خشب شجر الأرز بلبنان)
الجماعة : يا آل النبي ..
الحادي : و مسمارها ..

الجماعة : يا آل النبي .
الحادي : من حديدي ... (يقصد من حديد)

فإذا وصلت المركب / القارب للماء يطفو وحده و يركب المجدفون و الريس لبداية إلقاء الحبال و الشباك و إذا لم تصل المركب للبحر حتى هذا المقطع يقلب الحادي حداءه إلى ترنيمة أخرى سنتعرض لها في موضوعات أخرى .

ب- في مدح المائية : (مصطلح يطلقه الصيادون على كل فرقة من الصيادين تتبع ريسا محددا " صاحب القارب و الشباك "

الحادي : عندك بحرية
الجماعة : يا ريس
الحادي : بزود جوية (قوية)
الحادي : صافيين النية
الجماعة : يا ريس
الحادي : دا البحر جبال
الجماعة : يا ريس
الحادي : جطع الحبّال (قطع الأحبال)
الجماعة : يا ريس
الحادي : و الريح سميّة (هادئة مستكنة)
الجماعة : يا ريس
الحادي : طمعهم فيةّ
الجماعة : يا ريس
الحادي : دا الريح معاكس
الجماعة : يا ريس
الحادي : و خشبنا مسايس
الجماعة : يا ريس

الحـادي : أرمـي الفلـين   (قطـع مـن الفلـين تـساعد الشباك على الطفو)
الجماعة : يا ريس
الحادي : رزقنا سردين
الجماعة : يا ريس

و الـصياد " الحـادي " هنـا يـذكر المتناقـضات في غنائيـة واحدة و هو يعي تماما أنه يذكرها لهدفين أولهما : إلهاء الجماعة عن تعبهم و جهدهم فلا يتخاذلون أو يتراخون في العمل و ثانيهما أيضا : لتذكيرهم بأن تلك التناقضات التي يرونها في عملهم فهي ليست بجديدة عليهم فيومٌ يكون الريح فيه عاصفا والموج " كالجبال " ويومٌ تكون فيه الريح "سَمَيّة" هادئة فلا تنقطع الحبال ولا الشباك ويأتي رزقهم وفقا لما يقدره الله لهم . فهم دائما " صافيين النيّة " عند توجههم للصيد قاصدين الرزق من باب الكريم .

ج- في الحـكمة / النـصيحة : ولأن الحكمـة تحتـاج الـى ايقاع هادئ لايتعجل صاحبها قولها ، لذا لاتجد الحكمة في الحداء لحظة إخراج شـباك الـصيد مـن المـاء فهـذه اللحظـة تحديدا تحتـاج الى ايقـاع سـريع ونغمـات حـادة تتواءم مع الجهد الهائل المطلوب بذله لانهاء " الطرحـة " على خير ؛ والطرحة هنا تشير إلى عملية الصيد من بداية إنزال المركب/ القارب للماء وحتى لحظة إخراج الشباك بما فيها من أسماك ورزق وهبه الله لهم تمهيدا لبيـعه . لـذا نجد الحادى يغني حداءه المحتوي على الحكمة في لحظات معينة مثل فترة شد الحبال قبل خروج الشباك مباشرة من البحر أو لحظات التجديف على ظهر المركب/ القارب وإلقاء الشباك في الماء لأن لحظة إلقاء الشباك في البحر لاتحتاج الى جهد كبير وإنما تحتاج الى مهارة وبراعة في مجرد إسقاط الشباك

الى الماء ، هنا نجد الحادي – إن وجد على ظهر القارب – يطلق موّاله هادئا منغما :

"يا صاحب الصبر صبرك غربله ونقيّــه
قم بتنقيته"

الصبر كله مكاسب اياك تهمله وترميه
والمركب اللي فيه الشّرك يغرق
والموج بيلعب فيـــــــــه
مثل زى العسل اللي قبلنا قالوه
الورد مهمن دبل يفضل عبيره فيه.

والحادي هنا يزاوج بين حاجتين من احتاجات الصياد النفسية ومن الحاجات الانسانية الضرورية في الحياة ، أولهما حاجة الانسان الى الايمان بوجود خالق يحمي المركب /القارب من الغرق لأن وجود مشركٍ واحدٍ على متن القارب يؤدي الى إهلاك كل من عليه دون استثناء لأنهم يركبون البحر برحمة من الله حتى لو كان ريّسهم / قائدهم ماهرا وشديد البراعة في إرتياد البحر ، إذ لاغنى عن الايمان بالله حين يركب الصياد ذلك المدى الواسع المائي الباعث على الرهبة والاجلال ، وثانيهما لاينسى الحادي أن يخفف من رهبة الموقف – الذى هو الاشارة في حدائه الى احتمال غرق القارب – بإضافة مثل شعبي يعيد الطمأنينة والسكينة الى قلوب أولئك البحارة المغامرون الذين ركبوا البحر لالقاء الشباك بينما زملاؤهم على البر ينتظرون الاشارة لبدء شد الحبال والشباك ، فنجد الحادي يذكر زملاءه بإن الورد مهما أصابه من ذبول يظل محتفظا بعبيره وأريجه ، هذا المثل بالذات ينطبق على موضوعات مبشرة وجاذبة شتى ، منها أن الخبراء بأمور البحر ممن بينهم مهما كبروا وأمعنوا في الشيخوخة فهم مازالوامهرة و" المائية" في حاجة اليهم ، ومنها أيضا أن نساءهم المنتظرات عودتهم في البويت – حتى وأن تعدوا مرحلة الشباب والنضارة – مازلن يحتفظن بالجمال الطبيعي

والجاذبية بالاضافة الى العديد من الاسقاطات الحياتية الجميلة التي يراعيها غناءا ذلك الحادي بذكاء فطرى باهر. أما إذا كانت السماء صافية والنسيم العليل يداعب المجدفين ومعهم ريّس المركب والجو العام وسط الليل الساكن يضفي رومانسية شجية على القارب ورجاله ، ومع ابتعاد القارب مبحرا نحو المدى المعتم ، فهنا تتدافع مشاعر الحنين لدى الجميع وأولهم الحادي للبر وللبيت وللحبيبة خاصة أن أنوار الشاطئ آخذة في الابتعاد شيئا فشيئا حتى تصير كالذبالة وسط سوادٍ قاتم ، فينطلق صوته بالحُداء الشجي:

بلد حبيبي قصاد عيني

موش قادر اعدي لها " اعبر اليها"

مرقت على شيخ عالم " مررت"

بيقرا في معادلها " معادلات الحياة- مشكلاتها"

ترك الكتاب من يمينو و جاللي " من يمينه وقال لي"

روح استرح يابني

م الصبح حد المسا " من الصباح الي المساء"

ربك يعدلها ...

وهذا الايقاع الهادئ الذى يحتاجه غناء الموال يكون في حال المراحل الهادئة من مراحل عملية الصيد كما سبق وأوضحت ، فإذا جاءت لحظات بذل الجهد واستنفار طاقات الصيادين واقتراب وقت اقتطاف ثمرة هذا التعب المضني بين برد الشتاء وعصف الريح فإن الايقاع يتسارع والمعاني تتغير فالحالة التي يعيشونها تلك اللحظة لاتحتاج الى تأمل وحكمة وانما تحتاج الى التحريض والاستثارة وهنا نجد الحادى — وهو يشترك مع الجميع فيما يفعلون تماما بل ويكون أولهم حماسة وجهدا- رافعا صوته بإيقاع متتال :

الحادي : صلي عليه " أمر بالصلاة على
الرسول ص"

الجماعة : الصلا عليه " استجابة للامر – أي
صلاة عليه"

الحادى : ياللي على المالح " يامن على الشاطئ –
رفاقه"

الجماعة: الصلاعليه

الحادى : بدى أجولك " أريد أن أقول لك "

الجماعة : الصلا عليه

الحادى : دا ابن المرة " ابن المرأة – كلمة سب
وذم "

الجماعة : يالا هيه

الحادى : لم تعاشره " لاتصاحبه "

الجماعة : يا لا هيه

الحادى : سِنُه باسم " يبتسم نفاقا"

الجماعة : يالا هيه

الحادى : ويجلبه مرارة " قلبه يمتلئ حقدا "

الجماعة : يالا هيه

الحادى : وابن المرة

الجماعة : يالا هيه

الحادى : لم يدوم لك " لن يدوم لك وداده"

الجماعة : يا لا هيه

الحادى : لوتطعمه

الجماعة : يا لا هيه

الحادى : بالحلاوة

الجماعة: يا لا هيه

الحادى : جليبه اسود " قلبه حاقد"

الجماعة : يا لا هيه

الحادى : كله عداوة

الجماعة : يا لا هيه

ويلاحظ الباحث هنا مدى قصر الكلمة التفعيلة (دابن المرة – يالاهيه – لم تعاشره- يالاهيه الخ) وذلك كيما تتناسب مع موقف اخراج الشباك من الماء الذى يحتاج الى سرعة وحمية وحماس .

د- الغزل : وتستمر حالة الاستثارة والتحريض من اجل الاسراع في اخراج الشباك من الماءقبل أن تفلت سمكة من هنا أوهناك وتتعالى اصوات الحادى وتعلو معه اصوات جماعته / مائيته متغزلا في حبيبته التي يسعى للرزق من أجلها ومن أجل توفير عيش كريم لهما معا وتحقيق حلم السعادة المشتركة

الحادى : صَلي عليه
الجماعة : الصلا عليه
الحادى : يا واد جمالك
الجماعة : الصلا عليه
الحادى : وحياة عمك
الجماعة : الصلا عليه
الحادى : وحياة خالك
الجماعة: الصلا عليه
الحادى : لاجلن جمالك " من أجل جمالك "
الجماعة: الصلا عليه
الحادى : والله لافوت " أترك"
الجماعة: الصلا عليه
الحادى : الجوم في يوم " القوم _ جماعته- فرقته"
الجماعة:الصلا عليه
الحادى : وافوت حلالي " حلالي – رزقي"

الجماعة: الصلا عليه

الحادي: والله واجيلك *" آتي لك "*

الجماعة: الصلا عليه

الحادي : واعمل دراعي

الجماعة: الصلا عليـــه

الحادي : ليك وسادة

الجماعة : الصلا عليــه

الحادي : وتعمل نهودك

الجماعة : الصلآ عليــــه

الحادي : والله سريرك

الجماعة : الصلا عليــه..

ولماذا بعد هذا الغزل الرقيق في جمال الحبيب وفي بعض أوصافه الجسمية يقسم المؤلف المجهول " أنه سيترك مصدر رزقه لمدة يوم ويذهب لزيارة الحبيب . السبب يا سادة ياكرام أن حرفة الصيد ليست من المهن التي لها اجازة / عطلة دورية معروفة ومحددة – كيوم الجمعة للموظفين مثلا – لذا فالصياد كي يلتقي بحبيبه لابد وأن يأخذ أجازة / عطلة من مصدر رزقه يوما عمدا ولا ينتظر الظروف الطبيعية – كالعواصف مثلا – حتى تمنحه أجازة من العمل طامعا في وصل الحبيب وهذا الوصف البليغ غير المباشر يكشف عن مدى صعوبة حياة الصياد الذى لايهنأ بعطلة لراحته إلا على حساب رزقه.

هـ - العشق : يذوب الصياد عشقا في محبوبته فهو يعايش الماء والسماء ساعاتٍ طوالا. وذائقته الجمالية لاتستنكف أبدا المزج بين الحب للحبيب الدنيوى والحب لله أو للرسول الكريم (ص) وآل بيته فهو يدرك بفطرته أن العشق قانون إلهي أودعه الله في الانسان فلاحرج من استخدام ملامح الجسد وصفات الحبيب في غزله وعشقه ، ولكن تظل القيم العليا ومبادئ الاخلاق ترسم له سقفا لايسمح بخدش حياء

الانسان ولا بالخروج معايير بعينها حددها العقل الجمعي للحفاظ علي الفضيلة وبالتالي عدم الانزلاق الى الوصف الجنسي الصارخ (البورنو) مثلما نجد في غنائيات بعض الشعوب الاخرى . فهو في الغنائية السابقة مباشرة يتحدث عن نهود الحبيب التي سيستخدمها بديلا للسرير وزنوده القوية التي سيضعها وسادة لرأس المحبوبة جاعلا من ذلك عشا آمناً تسوده السكينة والراحة والوئام في تصوير شديد الرقي والعذوبة . وهو هنا يمضي على نفس الدرب من التصوير العاطفي المهذب:

الحادى : يآآل النبي
الجماعة : يآآل النبي
الحادى : والله لو جاني
الجماعة : يآآل النبي
الحادى : حبيبي الغالي
الجماعة : يا آل النبي
الحادى : والله لاعمله "سأعمل له "
الجماعة : يآآل النبي
الحادى : م الصرة جنينة "سرة البطن "
الجماعة : يا آل النبي
الحادى : والله لاجوله " لاقول له"
الجماعة : يا آل النبي
الحادى : سلامات يا غالي
الجماعة : يا آل النبي
الحادى : ما كل مين " ليس كل من "
الجماعة : يآآل النبي
الحادى : نامت عيونه
الجماعة : يا آل النبي
الحادى : يحسب الـ
الجماعة : يا آل النبي
الحادى : العاشج ينامي " العاشق ينام "

الجماعة : ياآل النبي

الحادى : بحياتكم آنـي "يقسم بحياة المحبوب"

الجماعة : يا آل النبي

الحادى : مغرم صبابة

الجماعة : يا آل النبي

الحادى : ولم عـلا "وليس على "

الجماعة : يا آل النبي

الحادى : العاشج ملامي "العاشق لوم "

والجزء الاخير من هذا الحداء الذى يبدأ من (ما كل من نامت عيونه .. الي قوله .. على العاشق ملام) مأخوذة من فولكلور ريفي زراعي انتقل الى فولكلور البحر خلال عمليات الانتقال الحضارى والهجرات البشرية من الريف الى المدينة وبالطبع ينتقل بذلك الكثير من اموروث الشعبي الغنائي من بيئة لاخرى مع بعض التغييرات الموائمة في الاياع لتناسب البيئة الجديدة ومجال العمل الحر في الطارئ فيما بين ايقاع حياة الفلاح /الزراعي وعمله والصياد/البحرى وعمله . وأنا أزعم أن دراسة

الحداء البحرى – والذى اطلق عليه هذا التوصيف هم الصيادون انفسهم إذ يقول كبيرهم للحادى "إحدي ياله " – على شاطئ المتوسط لم تحظ بعد بدراسات كافية لتحليله و توثيقه رغم أن مثيله على شاطئ الخليج العربي قد حظى بدراسات نظرية ووتطبيقية وتوثيقية عديدة وذلك ما توصلت اليه من مقابلاتي مع صياددى المنطقة موضوع البحث ، وقد قمت بتصوير بعض هؤلاء الصيادين العظام رغم أن معظمهم أميون وكانوا يتعاملون مع اسئلة البحث بمنتهى الذكاء والثبات وبتسجيل أصواتهم أثناء الغناء "

الحداء" ، لكن – وآهٍ من لكن هذى – لم يسعفني الوقت كي أقدم ما تم تصويره على اسطوانة اليكترونية CD لالحاقها

بـذلك البحـث مـؤجلا ذلـك لفرصـة قادمـة . وننتقـل معـا الى أغاني العمل .

٥- أغـاني الفعلـة/العمـل : أغنيـات العمـل قـصائد فولكلوريـة مغناة ويجب أن تكون باللهجـة العاميـة الشعبية لجماعـة مـا ، وأغاني العمل في مصر قديمة قدم التاريخ ذاته فالعالم الاثرى الكبير سليم حسن ذكر في موسوعته " مصر القديمة " مئات النماذج لاغاني العمل التي كان يؤديها المصرى القديم في كل أماكن العمل في الحقل والمعبد والبناء والنحت والتصير والتحنيط والحصاد والطهي . إذ كان المصرى القديم — كاحفاده الآن — يغني لكل شئ في كل وقت . وصوره علي جدران المعابد وبردياته المبهرة شاهدة على ذلك . (١٧) ويؤكد ذلك ايضا الباحث الشعبي احمد رشدى صالح (١٨) وتتناول أاغاني العمال والفعلة الكثير من موضوعات الحياة مثل الايمان بالله و القضاء القدر والحض على النشاط والتحمس ولكن لايمكن أغفال السمة العامة لغالبية اغاني العمل والتي كثيرا ماتحوى شكايات العامل من صروف الدهر ومن جشع صاحب المال ومن قسوة العمل و ومن رداءة أدوات العمل التي لايريد صاحب العمل تجديدها او تطويرها ويعرج الشاعر المجهول الى بث همه للحبيب أو الشكوى لله او للرسول (ص) أ، لأل البيت وه في هذا كله لايعبر عن اتجاه ديني متخصص إنما هو يلهي نفسه عن قسوة الظروف ويستحث طاقاته على إنجاز العمل الموكل اليه دون التفات الى حجم الصعوبة التي تواجهه في عمله .. فنحن مثلا نستمع لذلك الفتى الجمّال الذى يبكي فقط ضرورة اغترابه لفترات معينة يحتاجها تنفيذه لمطالب عمله كجمّال أجير لدى صاحب الجمال :

من طلعة النجمة وجال لي جوم　　　ما تشيل الفراش والحرير الرومي

عمر الولد لم اشتكى من عيب　　　من مصغره لما أتاه الشيب

لاجِمال ابويا ولا هي جِمالي مكرى عليهم على معايش اعيالي

شديت جِمالي على أسواني فوج الشعارى حريم ورجالي

أبكي على حالي و ما جرالي وابكي على بعدي من شراية مالي

هكذا يبكي سائق "حادى" الجمال هذا فقره وسوء حظه في الدنيا فهو ليس صاحب الجمال التي يقودها في رحلاتها التجارية محملة باسباب الرزق وإنما هو مجرد مأجور لهذا العمل الذى يتطلب منه القيام (من النجمة) فجرا طاردا من عينه النوم باحثا عن رزقه بأمر من صاحب المال وهنا يشعر هذا العامل المأجوربقسوة البعد عن أهله (وابكي على بعدى عن شراية مالي) .. ورغم هموم العامل اليومية الا أنه لاينسى حظه من الدنيا حتى تهون عليه مصاعب عمله فهو كأنسان يمكن له أن يستمتع بالجمال والحب ولو مصادفة أثناء العمل:

واجف على الشط باصطاد بط وانا عايم
صادني غزال زين خدوده حمر ونعايم
من أصل عالي في خير ونعايم
وكيف أطوله وما بيني وبينه بعيد
جلبي غرج في هواه يابا وانا عايم

ومع استمتاعه بالحب والعشق اثناء العمل يستخدم هذا المؤلف المجهول المبدع صورا في غاية الابداع مسخرا اساليب البديع العربي والجناس بانواعه مثل ونعايم التي تعني ناعمة ونعايم التاليةلها وتعني النعمة وهكذا لاحداث التأثير النفسي والشعورى المطلوبين في هذه الاحوال إما لاستدرار عطف وانتباه الحبيب أو لتهوين قسوة العمل وصعوباته علي ذلك العامل الاجير . ولذا فالدارس يجد أن أغاني العمل شأنها شأن جميع اغاني التراث تحوى وتشمل كل أغراض الشأن الانساني في كل ظروفه وأحواله من هجر وصد وووصل

وعشق ويأس وأمل وترح وفرح الخ .. وبعد فهذه عجالة تطل على بعض من تراثنا الثري البديع .. واقول في نهايتها قولة ذلك القس الذى راح ضحية ما قال :

(إن الغناء مثل الصلاة ... يرتقي بروح الانسان صوب الاله)

" جون هوس ..كاهن أحرقه البابا عام ١٤١٥ بتهمة الهرطقة "

ولكم ودى ....

• هوامش وملاحظات :

١- يان فانسينا "المأثورات الشفاهية" ترجمة احمد مرسي - دكتور- دار الثقافة للطباعة النشر - القاهرة - ١٩٨١ صـ ٦٢

٢- The Concise Oxford Dictionary-edit by H.W FOWLER et alt. oxford univ press-1965

٣- Webster`s Dictionary 1994

الناشر Libraire du LibanPuplishers

٤- Thorndike- BarnhartDictionary

الناشر Hodder and Stoughton limited – London

٥- Larousse Dictionaire Francais

الناشر Librairie Larousse- Paris- 1956

٦- يان فانسينا مرجع سابق

٧- السابق

٨- مذكور في فانسينا - مرجع سابق

٩- احمد رشدى صالح- " فنون الادب الشعبي " - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٧

١٠- يورى سوكولوف -" الفولكلور .. قضاياه.. وتاريخه"- ترجمة

حلمي شعراوى وعبد الحميد حواس – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر -١٩٧١ صـ ١٨-٢١

١١- اليكساندر هجرتي كراب - " علم الفولكلور " ترجمة ارشدى صالح وزارة الثقافة – مؤسسة التأليف والنشر ١٩٦٧

١٢- هيلين . هـ . جاكسون " أساطير وأهازيج" مذكور في فنون الادب الشعبي – مصدر سابق – ومن أشهر كتبها في هذا المجال
(A CENTURY OF Dishonor)

١٣- Lincoln Liberary aensec –Biography – Grims
صـ ١٩٦٨ طبعة ١٩٧٨ فرونتير برس – أوهايو الولايات المتحدة .

١٤- فنون الادب الشعبي – مصدر سابق

١٥- فنون الادب الشعبي – مصدر سابق

١٦- المأثورات الشفاهية—مصدر سابق

١٧- راجع موسوعة سليم حسن " مصر القديمة " الجزء ١٥

١٨- لقاءات حية مع المواطنين:

الخولي احمد ابراهيم مزروع صياد ٧٤ سنة
عنوانه بورسعيد- حى الزهور – عمر ابن الخطاب ع ٤٠ ش ٣

عبود محمد ريان صياد ٧٠سنة
عنوانه بورسعيد – السلام – ع ٩٠ شقة ١٢

ابراهيم احمد الشامي صياد ٦٣ سنة
عنوانه بورسعيد - منطقة شرق التفريعة –قرية ٧

" حضور الذاكرة والعنصر الفلكلوري في حكايات قاسم عليوة " عن البحر والولد الفقير "

أحمد رشاد حسانين

مدخل:

"حكايات عن البحر والولد الفقير" هي آخر مجموعة صدرت للأديب قاسم مسعد عليوة، وقد أخرجتها مطابع الهيئة العامة للكتاب عن سلسلة اشراقات جديدة في أوائل صيف ٠٠٧م،

وتتألف المجموعة من سبع حكايات ، وهى وفق ترتيبها :

" مركب بساجيرى " ، " صديق العمر " ، " حكايات عن البحر والولد الفقير " ، " خبطة رأس " ، " فوق اللسان الصخرى " ، " بالقرب من القرية السياحية " ، وأخيرا " بط البحيرة " .

والمجموعة تشغل حوالي ١٢٠ صفحة تقريبا من القطع المتوسط وهي مشفوعة بدراسة للكاتب الكبير محمد جبريل تشغل عشر صفحات، والدراسة تحت عنوان "هذه الحكايات عن البحر".

يتصدر المجموعة إهداء الكاتب على النحو التالي:

"إلى روح أبي الرجل الذي أورثني حبين: حب البحر، وحب بسطاء الناس"

ثم يتبع الإهداء بملاحظة للقارئ وهي أنه:

"أينما ووقتما وكيفما وليت وجهك شطر البحر، عثرت على حكاية"

ثم يردف في الصفحة التالية هذا النداء:

"يا جمرة الحب بين الضلوع.. اتقدي.اتقدي يا بورسعيد"

والملاحظ حول تلك العتبات الممهدة للمجموعة مايلي:

اولا: أنها أول مجموعة لقاسم عليوة يتعمد تحديد النوع الأدبي لها بأنها "حكايات" وليست قصصا أو مجموعة قصصية كما عهدنا في مجموعاته السابقة.

ثانيا: أنها أول مجموعة من مجموعاته يهديها لوالده.

ثالثا: تأكيده على مرجعية البحر وحضوره مادة كتابة، ومصدر إلهام لإبداعاته سواء أكانت قصصا ام حكايات.

رابعا: أن النداء الذي يوجه الكاتب إلى مدينته بورسعيد والمصاغ بتصوير إستعاري ممثلا إياها بجمرة الحب بين الضلوع، وتأكيده التكراري لطلبه الإنشائي بالفعل "اتقدي" للحث والحفز – يوحي في صياغته وبين طياته ببركان ينشد الكاتب إثارته، وينبئ عن طبقات كثيفة تراكمت من الرماد – يتحرق الكاتب شوقا لأن تتفاعل وتتقد من تحت أثقالها الجمرات لتضئ بوهج نارها ما جثم على المدينة وعلى صدر الوطن من أثقال التردي وأحمال التدهور وعوامل التشوه والانكسار.

وإذا ما تأكد لنا جميعا على ضوء ما عايشنا وعانينا – أنه مع نهاية العقد الأخير من القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة – قد شهد عالمنا تحولا تاريخيا نحو هيمنة القطب الأوحد وسيادة ثقافة العولمة وطغيان أمواجها الإعلامية العاتية، وتوجهاتها النافذة من جهة، وشهدت منطقتنا من جهة أخرى مزيدا من التراجع والهزائم والانحدارات،

وتواصلت جراح مصر بصفة خاصة في الاتساع والنزيف، وازدادت آلامها وأوجاعها احتقانا وعمقا، وتعرضت مدينة الكاتب للتهميش وتداعت عليها الأزمات الاقتصادية والاجتماعية الطاحنة، وازدادت جموع المهمشين بالمدينة وكثرت الأحياء العشوائية فيها، ومورس التغييب على دورها ودور مثقفيها ونخبها السياسية والمدنية،'وتم إزاحتها عن مركزية المشهد الوطني الذي طالما ارتبط بنشأتها ونموها وتطورها، وسادت فيها وهي جزء حميم من الوطن — ثقافة الاستهلاك و (التيك اواي) والالهاء والتسلية الرخيصة المدفوعة بطغيان العولمة وسياسات السوق المفتوحة وآليات الشركات المتعدية الجنسيات — وما نتج عن ذلك كله من خمول روح المدينة وانطفاء جذوتها، وهيمنة إحساس عام شديد الوطأة باليأس والتيه والضياع .

إزاء كل ما سبق، فلا حيلة لأي كاتب ذي حس ورؤية ، أو حتى أي مواطن بسيط، ، إلا أن يلوذ محتميا بأصالته، لائذا بصبره، محاولا جهده الاعتصام بهويته، والفزع إلى جذوره لاستنفار آليات المقاومة، والدفع بحرارة الحياة لجينات الحصانة ضد ضرورات التشوه، وضروب الضياع، والتصدي لعوامل الهزيمة والانكسار سواء أكانت هذه العوامل داخلية قاهرة أم خارجية مهيمنة متوحشة.

إن ما يؤيد مدخلنا لقراءة المجموعة، يحدد معالم التعامل مع عالمها:

١-استدعاء لفظ "الحكاية"، وما يذخر به من دلالات ويستدعيه من طرائق تكوين الحكاية نفسها، وما تضمنه من "ثيمات فلكلورية".

٢- إهداء المجموعة إلى الأب رمز الأصالة الذي يورث أبنائه حب البسطاء من الأغلبية المقهورة.

٣- حضور البحر المهيمن وتواجده بقوة في حكايات المجموعة يبثها من روحه الطليقة، وعنفوانه الفتيّ الذي لا يشيخ.

٤- ذلك النداء الحار لجمرة الحب "بورسعيد"، أن تتقد وتنفض عنها طبقات الرماد وغبار الموت الخانق وحث بركانها أن يعتمل وإرادتها أن تصمد وأن تقاوم.

هذا فضلا عن العديد من الظواهر السردية والطرائق الفنية التي سنعرض لها خلال عملية القراءة والتعاطي الفني مع عالم المجموعة.

أولا: الذاكرة تستحضر "أعراف جماعة وملامح مدينة":

لعل الحضور الفاعل للذاكرة ، يعد القاسم المشترك في حكايات المجموعة السبع، وهو يبدو أكثر حضورا في الحكايات الثلاث الأوليات: (مركب بساجيري، صديق العمر، حكايات عن البحر والولد الفقير) .

ويتبدى هذا الحضور في عدة مظاهر:

١- استدعاء التقنية السردية لضمير المتكلم "أنا — نحن".

٢- استحضار بعض أعراف الجماعة الشعبية وبعض من الملامح الماضوية للمدينة.

٣- وقوع زمن الحكي في مرحلة الطفولة والصبا للراوي / الرواة.

وبداية، فإن الذات أو الذوات الساردة حين تضطر إلى الدخول في عالم الذاكرة، فإنها تدخله غالبا تحت ضغط من الواقع المعيش، وفي آلية دفاعية إزاء عدوانيته، فعالم الذاكرة هو واحة الذات المشتهاة وقلعتها الدفاعية، وبمقدار ما تتيح الذاكرة لهذه الذات سفرا دائما، هو انعتاق من أسر الحاضر، فإن الذاكرة تنفي حدة اغتراب الذات في واقعها، ولا تتبعد

الذات عن الحاضر في الزمان أو المكان إلا لتعود إليه، ملحة عليه بطرائق مباشرة أو غير مباشرة، فهذا الحاضر هو العنصر المهيمن الذي تتحدد بإشاراته الخفية مناطق التوقف في رحلة وعي الذاكرة لمكوناتها عبر الزمان والمكان.

وإذا كانت رحلة الذاكرة قد تعدت الزمان والمكان الحاضرين بصورة جلية في حكايات: مركب بساجيري، صديق العمر، وحكايات عن البحر والولد الفقير — فإنها تعود بدورها إليهما في حركة دائرية في حكايات: خبطة رأس، بالقرب من القرية السياحية.

أي أنها تنطلق من حاضر الكتابة وتنتهي به مهما تباعدت عنه.. وفي هذه الدورة بين القصص الخمس، يبرز الكاتب لنا مفارقة حادة شديدة التباين بين واقعين عاشتهما المدينة كان زمانها في كل منهما مختلفا كل الاختلاف.

أحدهما زمن تألقت فيه المدينة، وكان لها حضورها الطاغي حين تفتح عليها وعي الرواي الضمني في مرحلة الطفولة والصبى وشطراً من شرخ الشباب، والآخر الذي شهد مرحلة التدهور والأفول منذ أواخر ستينيات القرن الماضي، وبالتحديد عقب كارثة العام السابع والستين.

وتشير الذات في تنقلها بين الزمانين واختلاف طبيعة ومكونات كل منهما — إلى ما يؤكد تشوقها وإلحاحها على تجاوز أزمات حادة وهو ما يعبر عن رغبتها في استعادة توازنها وتكاملها إزاء قسوة واقعها الذي بلغ درجة قصوى من سوء الأوضاع، وفقد كل شروطه الإنسانية تقريبا.

ويلاحظ الباحث هيثم الحاج علي، على تواتر ضمير المتكلم "أنا — نحن" في كثير من قصص مبدعي المدينة، ويفسر ذلك بما يؤكد ما ذهبنا إليه بقوله:

أنه "ربما نتج عن حالة من التشظي والإحساس بالعزلة، وربما هو نتاج للانقلابات الاجتماعية التي أصابت المدينة، وقد

يكون ناتجا عن إحساس ما بتهميش دور المدينة بعد أن كانت في صدارة المشهد الوطني لفترات طويلة من عمر الوطن "[1]".

وفضلا عن الظلال التراثية الكامنة في ضمير المتكلم وتجذره في تراث الحكاية العربية، وما له من "قدرة مدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا، إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه في هذه الحال إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية، ويجعل الحكاية المسرودة أو الأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلف، فضلا عن أنه يجعل المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويحلق به متوهما أن المؤلف فعلا إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الحكاية، كما أن هذا الضمير يتيح للسرد وللسارد معا مساحات للمناجاة والبوح"[2].

وكذلك تقديم الشخصيات من الداخل على نحو ما نلمسه بوضوح في الحكايات التي أشرنا إليها.

في "مركب بساجيريه"، وعلى لسان ثلاثة أصدقاء يستدعي السارد أشتاتا من ذكريات المدينة، وأشياء عن ملاعب الطفولة ومراتع الصبا، فيتحدث عن تلك الصيحة وذلك النداء: "مركب بساجيريه" الذي كان يتناقله أبناء البلد في حي العرب وأفاعيل هذا النداء السحرية في الناس، مما يحيل الحي إلى خلية نحل وشعلة من نشاط لتنطلق منه طوائف عدة من صغار التجار وعمال البحر والبمبوطية الى جهة الشرق حيث الميناء، التماسا للرزق واستجلابا لخيرات البحر الآتية مع مراكب المسافرين "البساجيريه":

"نتسلل من بين الأجساد والأشياء لنصبح في قلب الشارع عند سور الميناء .. نقف نرقبهم وهم يخرجون التصاريح والبازابورتات ويحاولون المرور بأجسامهم وبأشيائهم من الأبواب المزدحمة بحرس السواحل والمخبرين، يبهرنا البمبوطية وهم يسارعون إلى فلايكهم يفكونها ويدفعونها

بالمجاديف بعيدا عن "القزق".. على الرصيف يفرد باعة الأنتيكات حمولاتهم، بالنهار يضعون مظلات من المشمع الفقير، وبالليل يوقدون الكلوبات، وفي مواجهة الكل ترسو باخرة الركاب شامخة، نظيفة، متلألئة، ومئات الرؤوس تطل علينا من سطحها ونطل عليها" ٣.

ويستعرض السرد ألوان الخيرات التي كانت تجلب مع مراكب البساجيريه من أكياس الشاي الجيد وخراطيش السجائر البحاري وقزايز الريحة الفرنساوي والساعات الروسكوف القيمة والأزياء الإفرنجية من دنجريه وبلمات وكاسكتات حتى حبال الغسيل وجراكن المياه والصور الفاضحة التي تتناقلها أيادي الصبية في السر. كلها جائت من البحر.

ويقف السرد مليا عند ذكريات عبث الصبيان في حي الإفرنج مع نسوان الخواجات خاصة في شارع السلطان حسين الموازي للميناء ومطاردتهم لباعة الأنتيكات الجوالين، ومعاكساتهم لأصحاب محلات الصيارفة، ويتناول السرد إحدى مغامرات الصبية الثلاثة "الراوي وصديقاه حنفي وعزيز ابن أبلة تريزة"، حين تعارفوا على ثلاث سائحات إيطاليات هن: سوزانا وإيلينا ومارتا، وكيف اطمأنن إليهم وابتهجن بشقاوتهم، وحديثهم إليهن، ومن ثم ذهبن معهم في جولة بحنطور الأسطة زرمبة طائفا بهم شوارع الثلاثيني والتجاري وكسرى، وكيف كن منبهرات بحي العرب وما يعج به من حركة وحياة، واستمتاعهن بمناظر الترسينات وروائح محلات العطارة وطريقة بيع وشراء السمك وأبراج الحمام فوق أسطح البيوت.

وتزداد مغامرة الأصدقاء إثارة حين يقودون صديقاتهن إلى قلب حي العرب ليشاهدن مباراة كرة قدم بكرة "الطزة" بين فريقي حارة "أبو دنيا" وحارة "أبو قورة"، وتبلغ الإثارة قمتها حين يعترض مجموعة الاصدقاء وصديقاتهن

سيرجينت إنجليزي مرة وثلة من جنودهم مرة أخرى. المرة الأولى في شارع الميناء والثانية في شارع كتشنر حيث لا يسمح لأولاد البلد العبور إلى حي الإفرنج إلا بتصاريح ومن مكان محدد هو بداية شارع الاشكاربية المتقاطع مع شارع محمد علي الذي يفصل بين الإفرنج وحي العرب.

ويبالغ السرد في وصف المطاردات بين جنود الإنجليز وبين الصبية مستعرضا أسماء الكثير من الشوارع والمعالم البورسعيدية الشهيرة كشارع ديليسبس وحارة اليهود ومدرسة البونباستير وشارع فؤاد الأول ومقهى البسفور ومبنى المحافظة وجنينة فريال وبار سيسل وكازينو سبلندد وغيرها من المعالم والشوارع، وينجح الأصدقاء أخيرا في الفرار تاركين ورائهم خيبة الجنود والسرجنت الإنجليزي بعد أن أوسعوه ضربا.

والملاحظ من الحكاية ما يلي:

١. أنها جاءت في صورة ذكريات مستدعاة من حياة الطفولة والصبا وبالتالي لم تحكم بخط درامي ثابت مبنى عليها حبكة محددة ، وإنما هي ذكرى تقود إلى أخرى حتى يصل الكاتب إلى التعرف على السائحات الإيطاليات ليطرح من حواشي حكايتهن صورا إضافية للمدينة وبعض عاداتها، بالإضافة الى إبراز العنصر الوطني والتحرشات التي كانت تحدث بين أبناء البلد وسلطة الانجليز في الخمسينيات من القرن الماضي.

٢. إن استخدام ضمير المتكلمين أتاح للكاتب أن يعبر عن صوت الجماعة وأشواقها ، واستدعاء الكثير من أعرافها وعوائدها وملامح المكان الذي كان تمارس فيه الجماعة حياتها.. فذكريات الصبية الثلاثة تكاد تكون هي نفس ذكريات كل صبي

بورسعيدي كان يعيش في حي العرب أو حتى في حي المناخ في ذلك الوقت.

٣. إن حركة السرد ما بين الشوارع والأحياء ولمسات الوصف السريعة لحياة البمبوطية وبعض العادات البورسعيدية في التعامل مع مراكب البساجيريه، تعكس مشاعر التصاق وانتماء واعتزاز بالمكان من جهة وتحاول من جهة أخرى التذكير بجدعنة وأصالة أولاد البلد خاصة مع شخصيات الصاغ رضوان والأسطى زرمبة والسيد سبرتو.

٤. إن الحاح كل من السرد والوصف على استعراض الكثرة من أسماء الشوارع والمعالم والعادات ليس مجرد نوع من النوستالجيا فحسب وإنما أيضا وهو نوع من المواجهة مع الواقع الذي أصابه الكثير من التشوهات على مستوى المكان والإنسان معا.

ومازال زمن الطفولة والصبى تعج جعبته بالذكريات وبالأماكن والأعراف والعادات التي شكلت ملامح ذلك العصر الجميل، وكأن الراوي الضمني يستشعر أن حكاية واحدة لن تفي حتى وإن تفرعت عنها حكايات ولذا نجده في قصتي "صديق العمر" و "حكايات عن البحر والولد الفقير"، يستكمل ما بدأه في "مركب بساجيريه".

ففي قصة "صديق العمر" يستأنف الراوي السارد بضمير الأنا حكاياته فيروي عن سيرته مع صديق عمره " حمادة " وعن لهوهما وجدهما وطبيعة المشاعر والأحاسيس المعقدة التي فجرتها تلك العلاقة .. علاقة "الاصدقاء الأعداء".

علاقة طفولة وصبا نشأت وتوثقت وتوطدت مع ثنائيات من الحب والغيرة، التلاقي والتباعد، التكاتف والمنافسة حتى بلغ الاثنان مرحلة شرخ الشباب، وعلى هذه الثنائيات المتجادلة وحولها دارت حكاية صديق العمر" مستعيدة أيضا لعادات تلك الفترة وطبيعة المكان فيها.. ويصدر الكاتب

حكاياته بهذا المشهد التنافسي وهو أحد المشاهد الكثيرة التي تعكس طبيعة تلك العلاقة حتى أثناء اللعب بسفن الأطفال الصغيرة:

"تحركت سفني في قلب العاصفة.. في المواجهة مادت سفنه، شفاهنا تنفخ وتدوم. واللعبة تقضي بالاشتباك. من يغرق سفن الآخر ؟ من الفائز ؟ .ناورت وسبقت وتفوقت، لكن سفن حمادة انتصرت !" .

تلك كانت مشكلة الرواي، أنه دائما كان الأسبق والأكثر بذلا وجهدا ولكن الفوز والانتصار كان في النهاية من نصيب ذلك الصديق حمادة الذي بدا بمثابة قدر للراوي لا يستطيع منه فكاكا، فالراوي لا ينفك يحصد الحسرات ويجني الإحباطات جراء صداقته لحمادة في نفس الوقت الذي لا يستطيع فيه التخلص من داء صداقته، بل إن هذه الصداقة تفرض عليه الأعباء والتكاليف نزولا على عادات أولاد البلد الذين ينشأون ويكبرون في حارة واحدة وحي شعبي واحد.

وفي مشهد آخر من مشاهد المنافسة يحكي الرواي:

"تحديت أن يصعد الفنار فصعده. أكثر من هذا تشعبط في الساري الملاصق للشمعة وألقى علينا قراطيس الرمل التي حشى بها عبه. فنصبه العيال زعيما للربع كله وعزلوني إلى بيدق من بيادقه" ٧.

وتتوالى مثل هذه المشاهد المستعرضة لعادات لعب ولهو الصبيان كصيد الحناجل ، وجمع البكلويز من البحر والبحيرة ، وصيد الثعابين من المزرعة ، ومطاردة الخنازير الشاردة في شوارع وحارات حي العرب قبيل الفجر، وحرق دمية اللنبي في شم النسيم ، وحروب أولاد الحارات بالطائرات الورقية والرقص على نغمات السمسمية مع الصحبجية... إلخ وكلها يفوز فيها حمادة ويعود وحده ناهبا كل اللذات، مكللا بالانتصارات.

ويأتى اليوم الأكثر مرارة والأشد إحتباطآ ، حيث يضطر الراوى بحكم الصداقة والجيرة اللصيقة . أن يدعم حمادة

ويخدمه يوم فرحة وزفافه والأمر الأنكى من التى ستزف إليه ؟

إنها " منال " بنت الحارة التى هام بها الراوى حباً ، وكعادته خطفها حمادة !

أما "حكايات عن البحر والولد الفقير" والتي هى عنوان المجموعة ، فهي تتناول مشاهد من حياة أسرة فقيرة كأغلب الأسر التي تقطن أطراف حي العرب وأيضا حي المناخ بأكمله حيث تعيش تلك الأسر على الكفاف وعلى ما تجلبه من رزق يكاد يقيم أودها ، تتحصله يوما بيوم ومعظمهم من الصيادين أو صغار الباعة وأرباب المهن، ومع هذا يحكي الراوي عن ذكريات دراسة المدرسة ، مما يدل على أن هذه الأسر رغم عوزها فقد كانت حريصة على تعليم أولادها.

وتطوف حكايات الرواي وذكرياته حول تنافس أولاد الحارة على حب عفاف زميلتهم في المدرسة ولهوهم على شاطئ البحر ومشاهد الصيادين وأنواع الأسماك والطيور البحرية إلا أن الذكريات المتدفقة بالحكايات تركز على صراع تلك الأسر في الحياة ضد الفقر والحرمان ومدى معاناة أربابها في جلب الطعام لأولادهم، فالأب حين يسمع عن الباخرة التي ألقت بحمولتها من صناديق التفاح في مياه القناة نتيجة لحادث بحري، نراه يترك محل الفحومات الذي يعمل فيه شيالا ويهرول ناحية بيته ليسحب أولاده وراءه منطلقا ناحية باب عشرين ملقيا بنفسه في مياة القناة ليتحصل على صندوق أو صندوقين يدفع بهما لأولاده الذين يرون ويسمعون عن التفاح ولكنهم لا يتذوقونه. وحين يعود أصطفانوس وإبنه مكرم بالصيد من عرض البحر بخيرات من الأسماك الكبيرة، يتقاطر عليهما صبية الحارة ليلتقطوا ما يتركانه من عظام وزعانف بعد تقطيع السمك وينطلقون إلى أمهاتهم ليصنعن لهم شوربة من تلك الزعانف والعظام.

وببراءة ولغة السارد بطفولة الوعي . يتحدث الراوي عن وقوع الأب فريسة الإنهاك والمرض واضطرار الأم للعمل في

البيوت حينا والتقاط الأسماك الصغيرة الواقعة من شباك الصيادين حينا آخر. وتتناول ذكريات الرواي بعض عادات تلك الأسر البسيطة في الأفراح والأتراح، ويتحدث عن صديقه فوزي الذي أصابه داء السل "فانتزع منه اللحم وجعد الجلد ولم يبق منه إلا العظم وفجوتي العينين"، بعد أن كان الأولاد يلقبونه "بالعجل الاسترالي"، ويحكي عن محاولاته للتودد إلى عفاف وصدمته بمعايرتها له بابن الشيال • ثم يعود الراوي لمأساة فوزي المحجوز في مستشفى الصدر وتكهرب جو الحارة حين أتاها العساكر والمخبرين للتحقيق في انتحار فوزي صديق الراوي بعد أن عثروا على جثته طافية عند اللسان الصخري تاركا رسالة يقول له فيها: "زهقت من المستشفى والإبر. سلم لي على أمي وأبي، ولا تفكر في عفاف"، حينئذ يصاب الراوي بالصدمة والغضب ويفزع إلى البحر يبثه شجونه وآلامه:

أما في قصة "فوق اللسان الصخري"، فالراوى يتحول إلى سارد غائب ليحكي حكاية واقعية ولكنها ذات روح رومانسية – عن تلك الفتاة التي تسكن الفيلا وتقع في حب الفتى الفقير بعد أن أنقذها بشهامته وجرأته من محاولة بعض الصبيان المدللين المستهترين . للتحرش بها، وكيف أبلى بلاء حسنا في الدفاع عنها عند اللسان الصخري حيث كان قابعا منهمكا بصنارته يصطاد السمك.. يعتاد الحبيبان اللقاء عن اللسان. علمها الصيد بالصنارة وعلمته قراءة دواوين الشعر. يعلم أهل "نورهان" بحكايتها مع الولد الفقير " محمد ". يمنعوها من الخروج فتتحايل الفتاة وتنفلت من الفيلا بعد أن انحبست بها عدة أيام .. يلتقي الحبيبان وينسيان وحشة الفراق بفرحة اللقاء ودفء العناق .. يفزعان على جلبة وأصوات وأقدام تهرول فوق اللسان. إنهم الصبية الثلاثة الذين ضربهم محمد، أتوا ليأخذوا بثأرهم فيما يبدو خلفه أهل نورهان

ووالد محمد يتجهون ناحيتهما أيضا ومع الأب حفنة من أولاد الحارة، جاءوا جميعا لإنقاذهما.

وتبدو فوق "اللسان الصخري" قصة خارجة عن إطار تقنية الحكاية التي انتهجتها المجموعة، إذ يتوافر لها عناصر البناء القصصي من تكثيف، وحدة في الحدث، والانطباع والتأثير، حيث يشعر المتلقي بأن عاطفة الحب النبيل جديرة بأن تتجاوز كل العوائق بما فيها متواضعات الطبقية والفوارق الاجتماعية.

وربما ينطبق هذا المقياس الفني على قصة أخرى من قصص المجموعة وهي قصة "بالقرب من القرية السياحية"، والتي تتناول حادثة غرق لزوجين من رواد إحدى القرى السياحية ويتحول فيها الراوي أيضا إلى مجرد سارد مشاهد متفرج يحاول أن يبدو محايدا بعد أن كان ساردا أشبه بالمشارك في "فوق اللسان الصخري"، بل كان أشبه بالسارد الغائب المتخفي وراء الأنا الراوية، حيث لم يخف تعاطفه مع الفتى والفتاة وأعطانا انطباعا في آخر القصة بما يوحي بنهاية سعيدة، إلا أنه في هذه القصة يتحول إلى "عين كاميرا" تلتقط ظواهر حدث الغرق وأبعاده المادية والنفسية وتسهب في رسم مشاهد الفزع والخوف الشديد، مستعينة بكل من المدركات البصرية واللحظة القصصية العامرة بالرعب.

ثانيا: العنصر الفلكلوري والثيمات الشعبية:

كما أن حضور الذاكرة كان آلية دفاع ومقاومة ضد ضرورات الواقع، وإزاء تنامي الدواعي المنذرة بالخطر، المهددة لهوية الشخصية والمكان، فإن الإلحاح على العنصر الفلكلوري واعتماد الثيمات الشعبية في الأشكال الفنية المختلفة ومنها حكايات هذه المجموعة – يعد أيضا إحدى آليات الدفاع والمقاومة وخاصة حين نعلم أن حضور العنصر الفلكلوري يعني امتدادية الجذور، واستنفارا للهوية، وتعبيرا عن وقاية أعراف الجماعة، ورغبة في تحصين ثقافتها الأصيلة من علل

التدهور وأدواء النسيان وأخطار الذوبان خاصة وسط ظروف تكبيل الوطن والمواطن ، وازدياد وطأة الأزمات بأنواعها والإمعان في قسوتها، وقد ألمحنا إلى بعض معطيات هذه الظروف داخليا وخارجيا .

إلا أن الخطر يدنو اقترابا ، وتزداد دقات نواقيس التحذير حين يزداد تجريف الوعي وتنتشر الأمية الوطنية ، وتتراجع ثقافة المقاومة ، وتنكص أجهزة الثقافة الرسمية عن تحمل مسئولياتها ، خضوعا لمتطلبات اللحظة الدولية ومصالح الظروف الإقليمية والمحلية .

وحين تتخلى الثقافة الرسمية عن مسئولياتها وتتنكب عن ممارسة أدوارها ، هنا لابد من إحياء ثقافة الانتماء ، ومحاولة كسر الحصار لتنشيط خلايا المقاومة متمثلة في صورة جماعات أدبية أو منتديات ثقافية جديدة موازية بديلة ، وبسياسات وأساليب مختلفة .

ومن هذه الأساليب والطرق استدعاء العنصر الفلكلوري وتعاطي الفن بالثيمات الشعبية وهو ما سنحاول توضيحه من خلال حكايات المجموعة.

ويمكن التماس المادة الفلكلورية وعناصرها في حكايات المجموعة في أكثر من ظاهرة فنية منها:

١) تجليها وانذياحها في فضاء بناء الحكايات .

٢) وسيطرة روح الأداء الشفاهي .

٣) اعتماد لغة السرد للغة المتداولة "لغة الفهم" فصحة أو لهجية أو تطعيم إحداهما بالأخرى .

٤) تضمين الحكايات مجموعة من المعارف والعادات والتقاليد الشعبية .

ومن المعروف أن بناء الحكاية الشعبية يقوم على ذكر حدث أصلي يتفرع منه أحداث ثانوية ثم يرتد الراوي إلى الحدث الأصلي، فالبناء الفني قائم على الاستطراد وتراكم النوادر الفرعية، وهذا التراكم يؤدي بدوره إلى تفريج

الأحداث الأصلية للحكاية، فالتراكم يعمل على نقيضه، أي يؤدي إلى الانفراج .

يقول الأستاذ رشدي صالح: "إن وظيفة النوادر الفرعية أنها تساعد على ترتيب الحكايات الأصلية وشرحها وإيضاحها وتفسير ظواهر الطبيعة والبشر". ١٠

وهذا التكنيك المتبع في بناء الحكاية الشعبية لمسناه بوضوح في "مركب بساجيريه" و "صديق العمر" و "حكايات عن البحر والولد الفقير" ، حيث تقوم ذاكرة الراوي المتثالة باستدعاء حشد من الصور والحكايات المنبثقة من الحكاية الأصلية، وقد رأينا كيف أن إطلاق نداء الإعلان عن وصول مركب بساجيري إلى الميناء وهو تقليد كان متبعا في المدينة — يستدعي هذا النداء تدفق ذكريات السارد عن البمبوطية وعمال البحر ومهارتهم وسرعة حركتهم وبعض عوائدهم في البيع والشراء مع الأجانب، كما قاد ذلك إلى الحديث عن أنواع البضائع المجلوبة من البحر، وذكريات الكبار والصغار عن المراكب والعطشجيه والاشكاريبه، وتقاليد الأولاد الأفندية من حي العرب في التجوال عند حجر ديليسبس وشارع السطان حسين ومعاكساتهم للسائحات الأجنبيات، وهذا يقود بدوره إلى تناول مغامرة الأولاد في اصطحاب السائحات لحي العرب والتعرض لوصف قطاعات من هذا الحي وبعض عوائد سكانه والأنشطة التي كانوا يمارسونها خاصة ألعاب الفتيان والشباب بالكرة " الطزة " سواء لعبة القدم أو "اللجم"، والألعاب بالطائرات الورقية وبكرات "البلي" وأغطية الزجاجات الغازية، ومشاجرات حارات الحي المعتادة كالمشاجرات المشهورة بين حارتي "أبو دنيا" و " أبو قورة "، وهكذا..

وفي قصة "صديق العمر"، وعلى هامش توصيف العلاقة بين الراوي وصديقه حمادة، يسهب السارد في وصف تقاليد الأسرة البورسعيدية البسيطة عن إقامة الأفراح كما يتحدث

بإسهاب عن مغامرات الصبية عند البحر والبحيرة وصيد الأسماك وأنواع الطيور المهاجرة كالسمان والبئير وغيرها. وعوائد أهل الحي في بعض المناسبات الاجتماعية والوطنية كعادة حرق دمية " اللنبي " في أعياد شم النسيم، وتحلق أولاد البلد من الصحبجية حول السمسمية في مسامراتهم واستعراض مهارتهم في الرقص والغناء على إيقاعاتها.

وهكذا أيضا صارت "حكايات عن البحر والولد الفقير". وفيها يطيل السارد الحديث عن الأعمال الشاقة التي يعمل بها البسطاء والفقراء من أهل البلد، ويقف على مهنة الصيد وأنواع الأسماك وتسميات البورسعيدية لها، وكيفية طهيها، كما يقف على بعض المهن التي انقرضت كمهنة الاشكاربيه وبيع الفحومات .. وعند سرد ذكرياته عن الأسرة يقف على بعض العادات والطقوس في المعيشة والميلاد، وأيضا ما يحكيه البسطاء من موروث شعبي عن

" إلقاء خلاص المولود في البحر " وحكاية الترسة التي تكلمت ودمعت عند" ذبحها وغيرها من المعتقدات والمعارف الشعبية .

والمعروف أن معظم الحكايات والمغامرات والنوادر المحتشدة في المجموعة والمنتجة في البيئة البورسعيدية وبخاصة بين أفراد الجماعة الشعبية — كانت ولازالت حتى الآن تشكل تراثا شفاهيا يتداوله بصفة خاصة جيل المخضرمين من أهل المدينة، وهذا التراث ينتقل من صورته الشفاهية المتداولة إلى نصوص مكتوبة في هذه المجموعة .

ورغم انتقال هذا التراث الواقعي من صورته الشفاهية إلى صورة قصص وحكايات مدونة إلا أنه يظل محتفظا بروحه الشعبية وطرائق الخطاب الشفاهي التي تقوم على التذكر والتجميع والإطناب والاستطراد والتقليد والمحافظة والمشاركة والدفء الإنساني ، حيث يتم خلق مناخ تفاعلي بين المتكلم / السارد والمتلقي السامع / القارئ، ويخضع

للتـداعي بنوعيــه، التراكمــي والتقــابلي، ذلــك أن الإنــشاء الشفاهي يعمل من خلال "نوبات معلوماتية" تتداعى على ذهن المتكلم أو الراوية، وهو ما يتضح في المجموعة وربما كان هذا عاملا اساسيا في قصدية المؤلف بتصنيفها "حكايات".

ومن المهم أن نلفت النظر إلى أننا لا ننشد المأثور الشعبي أو المادة الفلكلورية في حد ذاتها وإنما ننظر إلى إعادة إنتاجها وتوظيفها في النص الأدبي ضمن سياق ثقافي جديد — توظيفا جماليا وفكريا على مستوى البنية الشكلية للنص والبنية الموضوعية "المضمون" معا، وهذا السياق الثقافي الجديد هو نتاج معطيات واقع الكاتب داخليا وخارجيا.

ومن الانتماء لروح الجماعة التي تحاول جاهدة، الاعتصام بتكافلها ضد أسباب نفيها وتهميشها، إلى عشق المكان مرة أخرى، والاعتزاز به حيث يشكل الكاتب بقلمه لوحة طبيعية آخاذة رائعة لبحيرة المنزلة وطبيعة الحياة فيها من خلال حكاية "بط البحيرة".

والحكاية لم تكن على ما أزعم هي ما تلح على الكاتب وذلك لبساطتها — بقدر ما كان يلح عليه الخلفية وعنصر المكان الذي تدور فيه ، وهو بحيرة المنزلة، وذلك فالقارئ لا تشغله حكاية الأفندية الذين نزلوا البحيرة فى رحلة لصيد البط — بقدر ما تبهره تلك المقاطع الوصفية الخلابة للبحيرة وطبيعة الحياة الإنسانية والحيوانية فيها، فـ لطالما كانت البحيرة مصدرا للسحر والأساطير ، وموطنا ثريا للذكريات، ومصدرا سخيا للأقوات والأرزاق، ولـذا يأتي السرد الوصفي للبحيرة أشبه بلوحة من الفن التأثيري أبدعتها يد فنان عاشق.

وأخيرا نأتي إلى لغة السرد في المجموعة — وعلى ضوء ما اقتبسنا من حكاياتها — نجدها تعتمد الفصحى السهلة الملائمة لروح الحكي، مطعمة أحيانا ببعض الألفاظ العامية، أو ببعض من المصطلح اللهجي البورسعيدي وغيرها من الألفاظ الخاصة

ببعض الطوائف في المدينة والتي بدت غريبة بعض الشئ، ولذا نجد الكاتب يضع ثبتا بها في آخر بعض الحكايات ليوضح ويقرب معانيها للقارئ غير البورسعيدي أو لأجيال من البورسعيديين لم يقفوا على معانيها، وبالرغم من عدم استخدام أكثرها في عامية جيل اليوم إلا أن السياق التذكري المرتبط بالبيئة المحلية وبعض أنشطة أهلها قديما فرض استخدام هذه الألفاظ على السرد من مثل: البلمة، الدنجريه، النابورتال، الاشكاربية، البراطيم، الكب، الجوبيا.. إلخ .

فالسرد إذاً بصفة عامة وغالبة في حكايات المجموعة - يتخذ اللغة السائدة أو الرسمية المفهومة وسيلته إلى جمهور المتلقين، وهو ينتقي منها أسلسها وأقربها مسا للوجدان.. إنها لغة راقية من ناحية وقريبة جدا للفهم من ناحية أخرى.

بورسعيد - نوفمبر ٢٠٠٧

الهوامش:

١- "الثقافة السائدة والاختلاف"، كتاب أبحاث مؤتمر أدباء مصر في دورته العشرين (مجموعة باحثين) - الهيئة العامة لقصور الثقافة ص ٦٣٩ - بورسعيد ٢٠٠٥ م .

٢- "في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد"، د عبد الملك مرتاض - سلسلة عالم المعرفة . الكويت - العدد ٢٤٠ ص ١٨٤ - الكويت ديسمبر ١٩٩٨ م .

٣- المجموعة: " مركب بساجيريه " ص ١٠ .

٤- المجموعة: "صديق العمر" ص ٣١.

٥- " " ص ٣٢ .

٦- المجموعة: "حكايات عن البحر والولد الفقير ص ٧٠ .

٧- "مقدمة ألف ليلة وليلة وفن الحكاية" أحمد رشدي صالح ص٧ - طبعة دار الشعب - القاهرة ١٩٦٩ م.

- وأنظر: أحمد رشدي صالح "الأدب الشعبي" ص ٢٨ - مكتبة الأسرة - الأعمال الفكرية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ٢٠٠٢ م .

٨- المجموعة : "خبطة رأس" ص ٨٩.

الغزل فى الشعر النبطى

إعداد الدكتور

عبد الباسط عميرة

إن الحديث عن الغزل فى الشعر النبطى يستدعى الحديث عن معن كلمة نبطى :

هـذه المـادة تحـوم كلـها أو معظمهـا حـول الاسـتخراج والاستحـصال ، وربمـا غلبـت علـى إدراك المـاء فـى الأرض واستخراجه منها ومما جاء فى عموم دلالاتها على الاستخراج قوله تعالى " وإذا جاءهم أمر من الأمن أو الخوف أذاعوا به ولـو ردوه إلى الرسـول وإلى أولى الأمـر مـنهم لعلمـه الـذين يـستنبطونه مـنهم ولـولا فـضل الله عليكم ورحمتـه لاتبعـتم الشيطان إلا قليلا "[2]

وفى الحديث الشريف (ابن حبيش قال أتيت صفوان بن عسال المرادى رضى الله عنه قال : ما جاء بك ؟ قلت أنبط العلم قال : فانى سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول : ما من خارج من بيته فى طلب العلم إلا وضعت له الملائكة أجنحتها رضا بما يضع)[3]

وفى الحديث أيضا :

(ورجـل ارتـبط فرسـا ليـستنبطها) أى يطلـب نـسلها ومـن دلالتها على استخراج الماء خاصة .

قول كعب بن سعد الغنوى :

قريب ثراه ما ينال عدوه   له نبطا ، عند الهوان قطوب

---

[2] سورة النساء الآية (٨٣ – ٩١)

[3] الترغيب والترهيب فى الحلة فى طلب العلم ط١ ص ١٠٤

وتستعمل أيضا فى الشية أوالعلامة البيضاء فى إبط الفرس فيقال فرس أنبط وإذا كان كذلك .
قال ذو الرمة يصف انبلاج الصبح :

وقد لاح للسارى الذى كمل السرى
على أخريات الليل فتق مشهر
كمثل الحصان الأنبط البطن قائما
تمايل عليه الجل فاللون أشعر [4]

وعلى معنى الاستخراج الاستحصال سمى الجيل الذى يقطنه سواد العراق (نبطا) كما فى اللسان لاستنباطهم ما يخرج من الأرض أى أنهم حاضرة يعنون بالحرث والزرع ويسمون أيضا نبيطا وأنباطا . وإليهم ينسب الشعر النبطى الذى نتحدث عنه .

وجاء فى مختار الصحاح (نبط) الماء نبع والاستنباط الاستخراج والنبيط قوم ينزلون بالعراق والجمع أنباط .

وقد ورد ذكرهم كثيرا فى كتب السنة والأدب فقد جاء عن عمر بن الخطاب (تمعددوا ولا تستنبطوا) أى تشبهوا بمعد ولا تشبهوا بالنبط وورد فى حديث آخر (لا تنبطوا فى المدائن) والمعنى لا تتشبهوا بالنبط فى سكانهم واتخاذهم الضيع والعقار

وورد عن ابن عباس (نحن معاشر قريش من النبط من أهل كوثى ريا) قيل أن الخليل بن أحمد ولد بها وكان النبط سكانها .

ولما كان العرب فى سابق عهدهم بل إلى وقت قريب يمقتون الصنائع والحرف ويستنكفون من الحرث والزرع ويعيشون على الكر والفر فهم دائما لا يستقرون فى مكان محدد فعلى ذلك هم ليسوا من النبط .

ولما أراد أبو الطيب المتنبى أن ينال من قدر أبى الفضل بن حنذاب وزير كافور الإخشيدى قال :

---

[4] ديوان ذو الرمة : تحقيق عبد القدوس أبو صالح مكتبة الخافقين ط١ ص٢٦

ماذا بمصر من المضحكات ولكنه ضحك كالبكاء
بها نبطى من أهل السواد يدرس أنساب أهل العلا
وأسود مشفرة نصفه يقال له أنت بدر الدجى

فهو يريد بالنبطى وزير كافور فهو يتعجب منه ، ويقول أنه ليس من العرب بل من الناس أنساب العرب ويقول المعرى أيضا

أين امرؤ القيس والعزارى إذ مال من تحته الغبيط
استنبط العرب فى الموامى بعدك واستعرب النبيط [٥]

ويقول ذو الرمة يهجو قبيلة امرئ القيس بن تميم :

إن امرأ القيس هم الأنباط زرق اذا لاقيتهم سباط
ليس لهم فى حسب رباط ولا إلى قصد الهوى صراط [٦]

ومما تقدم ندرك أن النبط ليسوا عربا أقحاحا

بقى أن نعرف تاريخ هذا الجيل ومتى أطلق عليهم هذا الاسم تشير معظم المراجع إلى أنهم موغلون فى القدم فقد جاء فى مقامات الحريرى (وإنى أوصيك بما لم يوصى به شيت الأنبط ولا يعقوب الأسباط) [٧]

قال شارح المقامات أن شيثا هذا هو أفضل أولاد آدم وكان أحب بنيه إليه وولى عهده ، ثم قال والأنباط جمع نبط وهم قوم من العجم ينزلون البطائح بين العراقين وإنما سمى أولاد شيث أنباطا لأنهم نزلوا هناك .

وهذه القصة وان كنا نلمس فيها كثيرا من القلق إلا أنه يستناس بها فى الاستدلال على قدم هذا الجيل – سيما – أن هناك ما يعضدها وقد ورد فى شعر الأعشى وهو شاعر جاهلى

وقد طفت للمال أفاقه عمان فحمص فأروشليم [٨]
أتيت النجاشى فى أرضه وأرض النبيط وأرض العجم

---

[5] ديوان المتنبى بشرح العكبرى المسمى بالتبيان فى شرح الديوان / دار المعرفة

[6] ديوان ذى الرمة مجلد ص١٧٥٩

[7] مقامات الحريرى الحريرى المقامة الساسانية

[8] شرح ديوان الأعشى : تحقيق كامل سليمان دار الكتاب اللبنانى ط (١) ص ٢٤٥

وتشير المراجع إلى أن أقدم ما عرف من تاريخ النبيط يرجع إلى أوائل القرن الرابع قبل الميلاد. وتقول (أنهم كانوا يكتبون بالآرامية التى نشأت عنها البابلية قبل وضع الحروف العربية، وقد حمل تاريخهم حينما أصبحت ولايتهم رومانية فى أوائل القرن الثانى الميلادى)[9]

وهذه الأدلة تعطينا دليلا على قدم هذا الجيل ولا تنحصر سكانهم فى العراق بل فى الشام وعمان والبحرين وغيرها.

ومما تقدم نستطيع أن ندرك.

أولا :

انتفاء عروبة هذا الجيل أصالة، وإن كانوا ينطقون العربية، إلا أنها مملوءة بالدخيل وممسوخة ومشوهة.

ثانيا :

ندرك أن لهذا الجيل أثرا على من حولهم من العرب حتى استطاعوا أن يؤثروا فى لغتهم وأدبهم

أصل الشعر النبطي

الشعر النبطة سمى بهذا الاسم لأنه استنبط بمعنى استحدث، وبالقاموس استنبط الشئ أى استحدثه أو استمد من مصدر موجود، ومصدر الكلمة منبط بفتح النون والباء تعنى نبع تبط الماء بمعنى تبع الماء. والاستنباط الاستخراج ولكن هذا المستنبط من أين استنبط بالتأكيدمن الشعر العربى الفصيح والمعروف أن الشعر العربى الفصيح كان هو السائد بالأزمنة التى كانت بها اللغة العربية فى أوج عظمتها، وكانت قبائل العرب كلها مجتمعة فى موطنها الأصلى جزيرة العرب وامتداداتها.

والمعروف تاريخيا أن هذه القبائل بدأت الهجرة من الجزيرة العربية لأسباب كثيرة منها الخلافات بين القبائل ومنها البحث عن المراعى وغيرها، وحينما ابتعدت هذه القبائل

---

[9] تاريخ الأدب للرافعى ط١ دار الكتاب العربى بيروت لبنان ٧٦٢٧٥

وأصبحت كل قبيلة تسير بمفردها وتختار لها موقعا جديد تقيم به ، وعلى ذلك ضعفت لغتهم العربية وبدأوا باستنباط لهجات قريبة من لغتهم الأصلية الفصحى لا تبتعد كثيرا ولكنها تدعم بعض الكلمات وتنطق بعض الحروف بنغمة جديدة وتميز مخاطبة المذكر والمؤنث ببعض الإضافات . وبذلك ابتعدت عن قواعد النحو . ونظرا لسهولة اللهجات حيث أنها لا تلزم المتكلم بقواعد النحو انتشرت بين القبائل مع مرور الزمن ، ومن هنا كان الشعر النبطى المستنبط من الشعر العربى والذى يختلف عنه فقط بعدم تمسك الشعر النبطى بالقواعد النحوية وإضافة بعض المفردات الدخيلة على اللغة العربية من جراء انتشار اللهجة العامية .

وهذا يعنى أن الشعر النبطى قريب العهد ويمكن أن نرجعه إلى بداية الفتوحات العربية الإسلامية والهجرات التى واكبتها وتلتها وما تبع ذلك من اختلاط العرب بغيرهم من الأمم والشعوب وضعف لغتهم العربية :

ولا نستطيع أن نقول أن العرب قصدوا إلى استنباط الشعر النبطى أو إلى استحداث لهجة خاصة لهذا الشعر بل لغته جاءت نتيجة للعوامل والمؤشرات الخارجية التى تعرضت لها اللغة العربية على ألسنة أصحابها نتيجة اختلاطهم بالشعوب الأخرى داخل وخارج الجزيرة العربية .

ولذلك نقول أن أصل الشعر النبطى يرجع لبنى هلال القبيلة العربية المشهورة التى عرفنا تاريخها من خلال الأساطير الشعبية برغم ما أدخل عليها من إضافات (والمعروف تاريخا أنم هذه القبيلة كانت من أكبر القبائل العربية بقوتها ، وقد هاجرت من موطنها الأصلى جزيرة العرب إلى المغرب العربى ، وهاجرت عن بكرة أبيها حتى لم يبق من الهلاليين أحد بالجزيرة العربية)

فلما استقرت هذه القبائل فى شمال افريقيا وتم الامتزاج ودنت ثمار الاختلاط بالسكان الأصليين أصبح للهجات التى خرجت بها القبائل المهاجرة سمات وخصائص مختلفة

تميزها عن غيرها وتبتعد بها قليلا أو كثيرا عن أصلها ، وعلى ذلك جاء الشعر النبطى فى سيناء نموذجا معبرا

وهنا نجد أنفسنا أمام سؤال يلح علينا أن لغة الشعر النبطى هى لغة واحدة على الرغم من وجود اختلافات بين لهجات القبائل التى ينتسب إليها هذا الشعر . فمثلا لغة الشعر النبطى فى سيناء هى لغة الشعر النبطى فى شبه الجزيرة العربية وكذلك العراق واليمن وسائر دول الخليج فإنما يدل على أن سكان سيناء وخصوصا أهل البادية انحدروا من الجزيرة العربية ، واستقروا فى إقليم سيناء الشرقية وهذه الملاحظة تذكرنا بما وصلنا من شعر الجاهلية فهو بلغة واحدة . على الرغم من انتماء الشعراء إلى قبائل شتى توجد بين لهجاتها فروق فى نطق بعض الكلمات واستخدام بعض الأساليب أو دلالاتها .

ولعل الوحدة اللغوية فى الشعر النبطى راجعة إلى اتخاذ الشعراء من جميع القبائل اللهجة الهلالية أساسا لهذا الشعر كما اتخذ عرب الجاهلية اللهجة القرشية أساسا لشعرهم .

ومما لا شك فيه أن كل قبيلة استحدثت مفردات جديدة أدخلتها على الشعر النبطى بدون قصد فأصبح يجمع مزيجا من اللهجات بالاضافة إلى بعض مفردات اللغة العربية .

إبداع الشعر النبطى

يمكن أن نقسم الشعر النبطى إلى قسمين أساسيين .

أولهما : الشعر الذى يبدعه صاحبه فى ترو وأناة فيعدل ويحسن فيه حتى إذا ما بلغت القصيدة مراتب الكمال فى نظر صاحبها نشرها على الناس لكى تشتهر وتعلو قيمتها .

وثانيهما : الشعر المرتجل ويسمى بشعر الميدان الذى يبدعه صاحبه فى مناسبة معينة دون أن يكون له فرصة فى تعديل أو تنقيح وإنما يذاع وينشر على هيئته الأولى التى أبدعه فيها صاحبه فهو وليد اللحظة والمناسبة .

قواعد الشعر النبطى

١- الوزن

تقسم القصيدة النبطية بالوزن الواحد الذى يحكمها من أول بيت إلى آخر بيت فيها ، ولا يجوز الاخلال بهذا الوزن أو تغييره داخلها ويمكن معرفة وزن القصيدة من خلال غنائها . ويجوز أن تبدأ القصيدة بوزنين أحدهما فى الشطر الأول والآخر فى الشطر الثانى ، ولكن يجب أن يسير هذان الوزنان بالطريقة نفسها حتى النهاية .

٢- القافية

يتقيد الشاعر النبطى بقافية معينة يلتزم بها وتستمر من بداية النص إلى نهايته وقل أن نجد قصيدة نبطية إلا وهى مبنية على قافيتين ، قافية ملازمة لعجز الشطر الأول من البيت ثم القافية المعتادة .

٣- البحر

ينبغى أن تكون القصيدة النبطية على بحر محدد من بحور الشعر النبطى . ولا يمكن أن يتم اختيار البحر أولا إلا فى حالة المعارضة كأن يرسل شاعر إلى شاعر آخر قصيدة على بحر معين فيضطر الشاعر الثانى أن يرد بقصيدة على البحر نفسه.

ومن بحور الشعر النبطى :

١- بحر الهلالى

وهو أصل الشعر النبطى وينتسب إلى قبيلة بنى هلال لأنه كما قيل أول من استنبط هذا الشعر ، أو أول من خرج على قواعد اللغة الفصحى ونظم الشعر على هذا الخروج وهو أصعب بحور الشعر النبطى وذلك لأنه أقدمها .

٢- بحر الصخرى

وهو من أقدم بحور الشعر النبطى وسمى صخريا نسبة إلى قبيلة بنى صخر وهذا البحر من النوع الحزين ومعظم قصائده بكائيات .

٣- بحر المسحوب أو الديوانى

لعله نسبة إلى الديوان للملك أو لغيره وما يعرض فيه ، وهو مشتق من البحر الهلالى لأنه طغى على بقية البحور فأصبح هو السائد المتداول بين الشعراء .

وقيل فى سبب التسمية بالمسحوب . أن طبيعة انشاد هذا اللون من الشعر تجعل منشده يمدد فى بعض حروفه ومقاطعه كأنه يسحبه سحبا .

.وقيل أيضا فى سبب التسمية سمى مسحوبا لأنه أثناء الغناءعلى الربابة العازف يسحب قوس الربابة سحبا خفيفا بطيئا وكذلك يسحب نفسه مع سحب القوس . والديوانى أو المسحوب نظم فيه أكثر الشعر النبطى لأن المطولات من المدائح والمراثى والوجدانيات كلها أو معظمها من هذا البحر .

٤- بحر الهجين — الحداء

وهذا نسبة إلى الهجين وأصل هذا البحر الغناء على ظهور الإبل ، فخطوات الإبل وهى تضرب الأرض بأيديها وأرجلها إيقاع بالنسبة لراكبيها ، ويتم الغناء على نغمة العدو فإذا أبطأت أبطأ إيقاع الغناء....... إلخ

٥- العرضة

وهى نشيد رقصة الحرب ولأبدله من بطانة تتجاذبه على شكل صفين أو فريقين . والغناء يشترك فيه جميع المقاتلين وتقام هذه العرضة أثناء التجهيز للمعركة .

وتكون العرضة صفين متقابلين من الرجال وتكون بأيديهم السيوف ويقف قارعوا الطبول فى وسط الصفين ويقف شاعر أمام كل صف يعطى الصف البيت الذى يغنيه ، ويقال أن العرضة امتداد لاستقبال الرسول صلى الله عليه وسلم حين قدومه إلى المدينة وذلك من حيث الغناء الجماعى وقرع الطبول .

٦- السامرى

نسبة إلى السمر لأنه لا يكون غالبا إلا بالليل لأن أهل البادية كانوا يسهرون عليه ويقطعون الليل بالتسامر فيه ، وغالبا لا يدور معناه إلا حول الغزل والوجد والنسيب .

ومن خصائص الشعر النبطى

ينفرد هذا الشعر بخصائص تنأى به عن الشعر الفصيح ونظرا لأنه لم تقعد له قواعد ولم توضع فيه دراسات يذ هم على ضوئها فقد جانب كثيرا من قواعد اللغة العربية واصطلاحاتها نحوية كانت أم صرفية ، أم إملائية أم عروضية .

لذا فإنه من العسير على الدارس لهذا الشعر وهو بعيد عن بيئته ومحيطة أن يركز فهمه فيه . أو يخرج منه بكبير فائدة ، مالم يؤد الأداء الصحيح بلهجته الخاصة به ومن ثم يتذوقه ويتأثر به .

وقد يكون فى إمكاننا أن نعطى فكرة عن خصائص هذا الشعر.

أولا :

لابد لدارس هذا الفن أن يكون لديه إلمام بلهجة المكان الذى يريد دراسته . فمن لم يكن لديه إلمام وتذوق باللهجة فسوف يجد صعوبة فى فهم المراد منه .

ثانيا :

لا تحاول وأنت تقرأ هذا الشعر أن تسلك جادة اللغة الفصيحة فتسط العوامل على معمولاتها ، أو تحاول الرفع أو النصب بالعلامات الأصلية أو الفرعية أو تحاول أن تقول عن هذا الفعل إنه مثال أو عن الآخر إنه أجوف أو إنه ناقص أو مهموز أو غير ذلك .

ثالثا :

تعترضك ألفاظ وجمل باللغة العامية يريدها وزن البيت أن تكتب على صفة خاصة لا تمت بصلة إلى الرسم الإملائى وهنا يذهب فيها الكتاب كل مذهب ويرسمها كل على حسب ذوقه وإدراكه فمثلا قول الشاعر النبطى :

يأمل قلب كل مالتم الإشفاق

من عام الأول به دواكيك وخفوق

ولـو أردنـا أن نكتـب هـذا البيـت متـبعين فيـه قواعـد الرسـم الإملائى لجاء هكذا :

يأمن لقلب كلما التم الإشفاق

من العام الأول به دواكيك وأخفوق

ولكننا عندما نأتى لقراءته على هذا الرسم نجد أنه لم يبق فيه شبه يدل على أنه شعر نبطى.

ولا ننسى مابين شاعر النبط وبين الهمز من عداء أصلا ، ولا تعجب إذا وجدت الكلمة مشددة وهى غير ذلك أو العكس أو لم نجد ياء التأنيث أو واجدتها والكلام لا يتطلبها .

رابعا :

قلما تجد قصيدة نبطية إلا وهى مبنية على قافيتين قافية ملازمة لعجز الشطر الأول من البيت . ثم القافية المعتادة مثل قول الشاعر سليمان أبوسلمى الذى اختار القاف للشطر الأول والراء للثانى فقال

خليك مع الله ربنا إلى فوق

هـو كريـــم وعالم بســريرة

خلقنا ومش ناس ولا مخلوق

من الرزق وعنـــده خزاين كثيرة

من ميه خلقنا ومشا آدم بعروق

هو خلقنا وفيـــــنا حلو تصويره

الغزل فى الشعر النبطى

إذا كان الشعر ذوب الضمير وقبس العاطفة وعصارة الوجدان تلقفته من مؤثر خارجى فتفاعلت معه . وانعكس على صفحتها إشعاعا روحانيا ، تبرزد الحرارة ، ويتمثل فى النبرات الموسيقية والنغم اللذيذ ، فابن الصحراء يتفوق على أقرانه بما لديه من شفافية الاحساس وقوة الشعور وتوقد العاطفة وصفاء الذهن ، وحرارة الوجد ، ولوعة الهوى ،وشقاء

الحرمان ، فى وسط يدين فيه ابن الصحراء بفضيلة الشفاف ، ويؤمن بنزاهة العرض ويتحلى بنقاء الازاز ، وما مذهب بن عذرة إلا مذهب لاخوانهم عرب الصحراء.

فمن أين للعربى متنفس — إلا أن يذيب مهجته ويتنفس هذا الكبت شعرا يلتهب حرارة ، ويذوب رقة ، وينطلق إشعاعا .
ومن أجل هذا جاء الغزل فى الشعر عربية ونبطية فى منتهى الجودة والاتقان ولعلنا باستعراض ماندونه من نماذج نجد من الصور الأخيلة والابتكارات مثل ما نجد فى الشعر العربى سواء بسواء مثال ذلك .

دار مى يوم مى لى تسن
سنة العشاق عونك يا عوين [10]

دارها يوم الأزار مورسن
والهوى مياح ورداها خنين [11]

غنجة العينين والخد الحسن
والقوام أن قام عود ياسمين [12]

فهو يبكى دار مى ، وبكاء الأطلال ديدن الشعراء ولكنه يوقظ هنالك ذكريات لذيذة ففى هذه الديار كانت محلولته ونجده يقول عونك يا عوين وهى عادة تقال أو يقال مثلها عند استعراض الذكريات الجميلة ، وربما يقصد بها التحسر والتوجع لأنهم يمدون بعض حروفها .
ويتذكر بذتها يومذاك وكيف كان رداؤها وازارها وذا رائحتها وجمالها ، ثم ما فى عينيها من غنج ودلال وقوام جميل يشبه غصن الياسمين فى نضارته.
ويقول شاعر آخر :

---

[10] مى : مية   عونك يا عوين : أسألك إعانتك يا معين
[11] الازار مدرسين : يوم إزارها أى ملابسها تفوح برائحة الورس وهو الخليط من الطيب
[12] غنجة العينين : فيها جمال ودلال   عود الياسمين : شجر طيب الرائحة وفى أغصانه نضارة ولين

تشكى الجفا من لابسات الخلاخيل
نجل العيون معسلات الأشافى [13]
الفاضحات بحسنهن القناديل
والذابحات بدلهن الذعاف
من أهيف غصن بحسنه تهاديل
والخد كنه بدرالانصاف صافى [14] ،

فنلاحظ هنا فى هذه الأبيات الكلمات والجمل الموسيقية ، مثل لاسيات الخلاخيل ، ونجل العيون، ومعسلات الاشافى أوصاف متباينة كلها من مقومات الجمال.

(مثال آخر)

شاعر رأى فتاة جميلة فى السوق فتذكر محبوبته ودارها فلم تذق عيونه النوم طوال اللي ، وأخذ يسترجع الذكريات مع المحبوبة ، ويصف ما فيها من جمال مثل سواد العيون والرموش الطويلة والرائحة الطيبة حتى أن الطيور عندما تراها تغرد لها بأحلى الألحان ، ثم يقول هى ليست مخلوقة عادية ولكنها من حور الجنة يقول :

البارحة ساهر والعين مسهرها
غزال مع السوق بالمفرق تعدانى
يا دار وين الظبا اللى فيك خابرها إدمى وريمى وعفرى وغزلانى
منهن عنود الى من جيت أناظرها
غضت بصرها وتسحرنى بالأعيانى
وعيونها كن الكحل فى محاجرها
من غير كحل هدبن أسود قانى
والرايحة روضة ناجت زواجرها

---

[13] تشكى : تشكو الخلاخيل : حلية تلبس فى السيقان ويكون لها رنين إذا مشت
معسلات الاشافى : فى شفتيها أذيب العسل

[14] تهاديل : عجائب وغرائب كنه : كأنه بدر الانصاف : البدر ليلة تمامه

يلعب بها الطير ويغرد بالألحـــانى
فيها من الزين شارات أناظـــــرها
حمرة وعفرة وزين أشياء وألوانـــى
كنه من الحور والى العرش حاورها
سواه ربى على ماردوا قـــــــردانى

وكثيرا ما يصاب الشاعر بمرض مزمن عز دواؤه ، وتعذر شفاؤه ولا طبيب يطبه ، ولا سبب يعالج به إلا شئ واحد وهو وصل الحبيب فهو أعز لديه من بلسم الطبيب يقول الشاعر :

يللى تعرفون اللظى فى لاظى
أودع محامل مشه الصدر رخراض[15]
وش عاد لو جابوا طبيب يحاضى
شرب الدواء واهليلج الطب ما عاض[16]
أنت دواى المترفات المواضى
نوف الردوف اللي يعرفن الأمراض[17]
صافى الخدود اللى غشاها البياضى
نوضى كما المشكاة بدكان عواض[18]

ويقول شاعر آخر :

الزين والله بين جبه ومشهور
لى شفاها قلب المشقى عشقها
ما جمعت زينة تلاميع وخصور
زين على زين من الله خلقها
كن الشفايا بينهن خيط جمور
لى طار عن نمر الثنايا خرقها

---

[15] يللى : يا هؤلاء   اللظى : مرض فيه حرارة تأخذ القلب   أودع : ترك
محامل : حنايا
مشة الصدر : عظامه   رخراض : منكسرت
[16] وش عاد : هاذا   يحاضى : يلازم   اهليج : نوع من العقاقير ما عاظ : ما نفع
[17] المواضى : الوضيئات   نوف الردوف : ظاهرى
[18] نوضئ : تضئ

والخد براق سرى يشتعل نور
من مزنة تبرق ويرعد شنقها

ويقول شاعر آخر :

البارح البارح سهرت وعفت أنا النوم
لولا محبة عشيرى كان ما سهرت عيونى
ان كان باكر وليل القايلة مثل أمس واليومُ
أطول على السهر وأنا أحسب أمر يهـــــونى
والله لولا الحيا مادرى من المنقود واللوم
أخاف من هرجة تبعد ظعونه عن ظعــــونى

وكلما وجد الغزل وجد الصد والحركان ، والهجر والتمنع ، وأحب شئ إلى الإنسان ما منعا — وآخر ما يكون التمنع حيث يكون التسويف والوعود المعسولة ، والأمانى ويزيد ذلك حرارة إذا كان الحبيب فريد فى جيله ، نادر فى جماله .

كاسيات الترف عن برد الجليد
فوق متن مغزل الردفين سود

ويقول الشاعر :

مرتجهين بالمواصل مايفيد
ضاحكات ميسرات بالوعود[19]
وافيات الهرج والمطلب يعيد
ساعة يصفن وساعات صدود[20]
ابتليت بواحد منهن فريد
به حلايا من ظبيات النفود[21]
زاهى وسطه يفتر مايزيد والراديف والنواهد والجعود[22]

---

[19] المواصل : الفصل مايفيد : ما يدرك بغيته ميسرات : مؤسرات

[20] وافيات الطرح : كلامهن معسول ولفظهن مقبول

[21] حلايا : أمارات

[22] يفتر : ما بين رأس السبابة والابهام وإذا انفرج ما بينهما يريد الخصر
الجعود : تشبه البنات

ويقول شاعر آخر :

مع طفلة تسبى الفؤاد بضحكها

مثل ابتسام البرق فى ديجورها[23]

مخموصة الأقدام ضامرة الحشى

كتف وردف والهفا بخصورها[24]

ديقانة ، وجرانة ، سكرانــــــة

تسوى العراق وشامه ومصورها[25]

لولا اللباس وطوقها وحجولها

لقول خشف راتع بقفــــورها[26]

عجابة ، لعابة ، مزاحــــــة

تشوى فؤاد الصب فى تنـورها[27]

معسولة مدلولة مجمـــولة

من حسنها توضى نواحى سورها[28]

ويقول شاعر آخر :

أشتكى لك من هوى نجل العيون

يوسفيــات المهاجم الشفاه[29]

عنبريــات الروايح بالكمـــــال

فى جمال قايمات قاعدات[30]

---

23 طفلة : فتاة   فى ديجورها : فى ظلام الليل الحالك السواد

24 مخموصة الأقدام : صغيرتها   الحشى : الخصر فهى نابيى الكتفين والردفين وضامرة الخصر

25 ديقانة ، وجرانة ، سكرانة : كلها أوصاف مرح وتمنع ودلال   تسوى : تساوى
مصورها : أمصارها

26 الطوق : حلية تلبس فى الرقبة والحجول تلبس فى السيقان   خشف : غزال

27 كلها أوصاف ملاحة وخفة ظل   تشوى : من الشئ الاحراق

28 معسولة : صفات جمال   نوضى : تضئ   سورها : جدران بيتها

29 يوسفيات : نسبة إلى سيدنا يوسف فى الجمال حم الشفاة : جميلاتها   عنبريـــات الروايح : ريحهن العنبر

30 عجات الشباب : عنفوانه   الدلول الباهرات : الغنج والدلال

ساعدنى يوم عجـات الشباب

بالمواصل والدلول الباهــــرات[٣١]

وأنكرنى يوم لاح بى المشيب

لاجزى الله بالجميل الغاويات[٣٢]

عذبنى باعتـدال والغــــواج

وانهماز كالبروق الموضـــيات[٣٣]

---

[31] لاح بى المشيب : بدأ فى فؤادى

[32] الغاويات : المدلات بجمالهن

[33] الموضيات : المضيئات

عالم الشعر البدوي فى سيناء

قراءة فى ديوان أمير شعراء البدو

عنيز أبو سالم

يجب أن نبعث لغة القبيلة لنشتق منها العبارة التى تصنع الوجود

حاتم عبد الهادى

ربما تبدو عبارة الشعر البدوى غريبة نسبيا عن الأفضية الذهنية لمتلقى الشعر فى الديار المصرية وذلك لأن هذا الشعر ينتمى الى البوادى العربية بصفة عامة، لذا غدت عبارة الشعر الشعبى هى الأقرب للحتمية التاريخية للموروث الشعرى المصرى بصفة خاصة، ولما كانت بادية سيناء تنتمى عبر الجغرافيا الثقافية الى البوادى العربية، الا أنها تنتسب - اقليميا - للقطر المصرى، فان حلقة مفقودة فى موروث الشعر المصرى لم يكشف عنها النقاب بعد، وربما - فيما أزعم - تضيف بعدا رؤيويا وجماليا، وربما تثويريا لخريطة الأدب المصرى الحديث، كما أنها تضيف رافدا جديدا للأدب، وحلقة مفقودة من المنتج الثقافى لدينا، ولاغرو اذ قلنا بأن الحداثة فى شعر الحداثيين - الآن - قد أفقدت الشعر بعض خصائصه الجمالية، وان أثرت حقوله الدلالية اللغوية، الا أن الأصالة لها من السمات القادرة على

احداث التوازن بين الشكل والمضمون، وبين المعنى والمبنى، لذا غدا الشعر البدوى - فيما أحسب - همزة الوصل بين الأصالة والمعاصرة، لأنه يدخل للشعر مفردات لهجية، وحقول دلالية ولغوية لم تكن موجودة من قبل، كما يضيف للقاموس اللغوى مفردات جديدة وأفضية، زمانية ومكانية لتعيد لنا قضية المطبوع والمصنوع فى الدرس البلاغى، كما تحيلنا الى البلاغة الجديدة عبر فضاءات الألسنية، وتلك لعمرى سمات وخصائص تخدم اللغة والأدب معا، وتضيف أبعادا جديدة للدرس الأدبى والنقدى أيضا.

وبداية - فنحن فى هذا المبحث لسنا معنيين بدراسة الشعر البدوى وسماته وخصائصه الأسلوبية والجمالية، ولكن اقتضت الضرورة الاشارة الى ذلك لتبيان أهمية الشعر البدوى كرافد غير مطروق فى الدرس النقدى، ومع ذلك ترانا نقصر الكلام - هنا - للحديث عن أمير شعراء البدو / عنيز أبو سالم كنموذج أول للكشف عن عالم الشعر البدوى فى سيناء.

ومن المعلوم - بداهة - أننا لا يمكن أن ندرس النص الأدبى بمعزل عن البيئة التى ينتمى اليها، لأن الشعر - كما يقولون - مرآة الأمم، والتعبير الناطق عن خصائص وثقافة وتراث الشعوب، والمؤرخ لحياة أبناء الصحراء وتاريخهم وثقافتهم وحياتهم الاجتماعية وأعرافهم وتقاليدهم، وهو كذلك النتاج الانسانى لمعاناة الشعوب والأمم، بل هو الذى يصنع الحضارة ويوجه الثقافة، ويؤرخ للكون والحياة

-واذا علمنا أن الشاعر عنيز أبو سالم ينتمى الى بادية سيناء المصرية لأدركنا - بداهة - أننا نتحدث عن ثقافة خاصة لمجتمع اتسمت حياة أهله بالبداوة فغدت حياتهم مختلفة عن حياة المدينة، الا أن هناك سمات مشتركة لا يمكن أن

تنفصم بينهما ويتمثل ذلك فى اللغة والدين والهوية العربية والاسلامية

اذن نحن أمام نمط خاص لأسلوب التعبير واللهجة ، ولشكل الملبس والحياة العامة ، وبالتالى نحن أمام عالم بكل اشكالياته وسماته وطبائعه ، لذا لابد لهذا العالم أن ينتج أدبا مختلفا فى الشكل والمضمون ، وفى الموضوع كذلك ، وذلك لأن طبيعة المكان والجغرافيا الثقافية تقتضيان ذلك ، وتلك لعمرى سمات الأدب ومبعث وجوده بين المركز والأطراف ، وبين كتابة الموطن وفضاءاته المغايرة كما ينص علم الجغرافيا الثقافية فى تفسيره للظواهر الانسانية على ذلك ، وكما تمدنا به العلوم الطبيعية والنفسية أيضا ، ولانقصد بالطبع علم الاثنوجرافيا ، بل نقول أننا أمام عالم للشعر ، موجود بحكم الجغرافيا ، وبحكم التاريخ الزمانى والمكانى لمثل هذه التجمعات البشرية

اننا بالطبع لسنا أمام شعر شعبى حتى لا نخلط المفاهيم ، وذلك لأن الشعر الشعبى ينسحب ليسجل تاريخ وعادات الأمم والشعوب ، وينسحب على كل الأفراد كظواهر عامة تتماس وقضايا الشعوب ، لكنه رافد قائم بذاته وقسم- فيما أزعم - له جذوره الضاربة فى شجرة الشعرية العربية ، الا أن خصائصه الأسلوبية ومنهجيته ولغته تختلف كل الاختلاف عن نهج القصيدة الفصيحة ، الا أنها مع ذلك ليست مقطوعة عنها ، فهى شكل لهجى ، يعتمد الأحرف العربية التى تواضع عليها العرب كوسيلة للاتصال ، وتلك لعمرى أول خصيصة تتميز بها اللغة - كأداة اتصال بين الشعوب والأفراد - ولكنها لغة لهجية ، أو لهجة اعتمدت حروف اللغة العربية فغدت سمة لغوية لقاموس بدوى يفهمه العامة - من أفراد القبائل المجاورة - فى المجتمع القبلى البدوى ، وان

غدت لغة مخصوصة - فى الظاهر - للبدو فى سيناء أولئك الذين تمتد جذورهم من الجزيرة العربية الى بلاد الشام ومصر والبلاد المجاورة أيضا
كذلك نحن نخص الشعر البدوى ونسمه بأنه رافد مختص بذاته، لنفرق بينه وبين الشعر الفصيح من جهة، والشعر العامى من جهة أخرى، كذلك لنفرق بينه وبين الشعر الشعبى - كما أسلفنا - ومع أن الشاعر البدوى قد اتخذ من المدح والفخر والهجاء والحكمة وغير ذلك - أغراضا للكتابة لديه، وهى نفس سمات الشعرية للشعر، الا أننا لا يمكن أن نطلق عليه شعرا فصيحا لأنه لم يعتمد أوزان الشعر الخليلى - فى كل القصائد - كأسلوب ونمط فى الكتابة، فغدت له أوزانه وبحوره المخصوصة كالبحر الصخرى والهلالى وبحر القلطة وغيرها، وكلها أبحر مغايرة للعروض الخليلى الذى تواضع عليه الشعراء فى الوطن العربى، لكنها مع ذلك أبحر تواضع عليها كتاب الشعر البدوى فى البوادى العربية وان أطلقوا تسمية الشعر النبطى عليها - مجازا - للتفريق بينها وبين الشعر الفصيح، وما الشعر فى بادية سيناء سوى امتداد لذلك النهج الشعرى لشعراء النبط الموجودين فى كل البوادى العربية قاطبة
اذن نحن أمام شعر ليس مقطوع الجذور، ولاهو نبت شيطانى، بل لقد قعدت له القواعد والبحور والسمات فى الشكل والمضمون فغدا رافدا من روافد الشعر العربى، يتماس معه، ويتشاكل معه ويتقاطع، الا أنه شعر، وان لم يطلق عليه صفة الشعر الرسمى، الا أنه موجود بحكم الاستشراف والمواضعة وبحكم الجغرافيا والحتمية التاريخية والجغرافيا الثقافية لعالم البدو الممتد من المحيط الى الخليج
تبقى فى النهاية ملحوظة مهممة - ألا وهى أن الشعراء البدو فى سيناء قد طوروا فى استخدامات البحور

الشعرية النبطية وزادوا عليها باستخداماتهم للبحور الخليلية فى أشعارهم مما يجعلنا نصفهم بالفرادة من جانب ، وبتحيزهم للشعر الرسمى - الشعر العربى - من حيث الشكل والمضمون وان اعتمدوا اللهجة فى الكتابة - كأداة اتصال - بين الأفراد ، وتلك لعمرى اضافة للحقل الدلالى اللغوى للهجة الفصيحة الا أنها تأخذ منحى خاصا بها ، لاعتمادها حقولا دلالية وأسلوبية مغايرة تماما للألسنية الرسمية ، وان كانت تستخدم نفس حروف الضاد ، الا أنها بلهجيتها صارت أقرب الى الرسمية ، وان لم تعد منها ، لصعوبتها وعدم مألوفيتها للعامة ، الا أنها مألوفة لدى كثيرين من الخاصة فى المجتمع المحلى - كاللهجة المصرية الدارجة - الا أن لها خصائصها التى ترتفع بها عن اللهجية الدارجة لتضمينها جملا ومقاطعا فصيحة - رسمية - لذا كانت المفارقة لنرتفع بالشعر البدوى عن كونه شعر لهجى ولنضمه للشعر البدوى كشعر مواز أو شعر خاص بالقبائل ، وان كان له من السمات الخاصة كذلك ، وتلك السمات جعلته فى مصاف الحراك الشعرى أو هو التطور الطبيعى للشعر ، ولكنه تطور الى المحلية ، وليس الى العالمية ، ومع ذلك وجدنا هذا الشعر ينحو الى العالمية لوجود الحتمية التاريخية لقرب هذه المجتمعات من التمدين والحداثة من جهة ، ووجود مشتركات ثقافية عامة جعلته يسير الى الأمام ولا يسير الى فضاء مغلق كذلك

ان هذا التمهيد اقتضته الضرورة للدخول الى عالم الشعر البدوى ومن ثم الحديث عن شاعر يعده الشعراء فى سيناء أميرا للشعر البدوى وذلك لتصدره ناصية الشعر لأكثر من نصف قرن ، ولخوضه فى كافة موضوعات

الشعر ، ولتميزه وفرادته كذلك ، ولاعتبارات فنية - سنذكرها آنفا - ، كما يعد شعره - من وجهة نظرنا - النموذج الأمثل للدخول الى عالم الشعر البدوى وسماته وخصائصه بشكل عام .

ولد الشاعر عنيز سالم عنيزان - وشهرته عنيز أبو سالم - عام ١٩٢٤م ، فى منطقة نويبع بجنوب سيناء ، وهو من عشيرة الحسابلة من قبيلة الترابين والتى تعود فى أصولها الى قبيلة البقوم فى شبه الجزيرة العربية ، وتنتشر قبيلة الترابين فى منطقة الوسط والجنوب لشبه جزيرة سيناء ، وحيث البداوة والصحراء وشظف العيش ترعرع شاعرنا هناك بين الجبال والسهول والوديان، فرأى الذئاب والثعالب واصطاد الغزلان والثعابين . وتربى فى خشونة من العيش كطبيعة أهل الصحراء القاسية

ولقد كان شاعرنا يفخر بقبيلته دائما ، ويردد بيت الشعر الذى يقول فيه :

حنا بقوم ولقبونا ترابين وباتت تزعزعنا حروب الدّولّ

الا أن شاعرنا قد أحب حياة السفر والترحال فعمل بالتجارة ، وتنقل بين المراكز والأقسام ، كما تنقل فى أنحاء مصر وبين الدول العربية ، ولعل أسفاره قد أكسبته خبرة ودربة لم يكتسبها شاعر من قبل ، كما كان على دراية عظيمة بعلم الأنساب وبالقضاء العرفى وكان مهابا فى قومه ، له حضور وألمعية وحصافة رأى وبلاغة لم تكن موجودة لدى أقرانه ، لذا أصبح قاضيا عرفيا وشيخا يقصده المشايخ والقضاة

العرفيين للتشاور والأخذ عنه ، كما كان يقصده العامة لحل مشاكلهم ، والاستمتاع بحكاياته ومسامراته وأشعاره فى الليل على ضوء النيران المشتعلة وبكارج القهوة العربية فى السامر السيناوى الممتد فى عمق الصحراء الشاسعة

ولقد استطاع / عنيز أبو سالم أن يحول الصحراء الى منتدى ثقافى وأدبى حيث يقصده الشعراء بالليل ، ينشدون الشعر عنده ويستمعون الى آخر ما كتب من الشعر الحاذق الجميل ، كما كانوا يتبارون معه فى مساجلات شعرية وسباقات بلاغية أشبه بالسحر الأثير ، وكان من أشد المحرضين له الشاعر / سلمى الجبرى شاعر قبيلة الحويطات وفارسها فغدت هذه المساجلات مبحثا شعريا فريدا فى الشعر البدوى ، واذا كان فن المساجلات الشعرية (الحوار) هو فى الأساس تكنيك مسرحى استخدمه الشعراء لاكساب القصائد بعدا موضوعيا ، وجعلها لا تسير فى اتجاه واحد ، فان شاعرنا هنا هو رائد هذا الاتجاه أيضا ، ولكنها مساجلات فطرية مطبوعة غير مصطنعة أو متكلفة، وغير معتمدة على مرجعيات ثقافية سابقة سوى الفطرة ، خاصة اذا علمنا أن / عنيز أبوسالم كان أميا ، ولم يتعلم فى مدرسة نظامية ، بل كانت مدرسته هى الحياة ، كما أنه لم يمسك قلما قط ليخط به أشعاره الرائعة والتى غدت فرائدا يتغنى بها الشعراء ويحذون حذوها فى كتاباتهم ،فغدا مدرسة شعرية خاصة واستحق امارة الشعر البدوى قاطبة .

ولقد كانت لعنيز الألمعية فهو يلقى قصائده على الفطرة أى بصفة ارتجالية يقتضيها مقتضى الحال والموقف ، وكانت البلاغة تجرى على لسانه بسلاسة ، كما أن الألفاظ كانت لديه خشنة وحوشية فى الغالب ، الا أنها كانت مؤصلة فى القاموس البدوى لتدل الى الأصالة ، وبأنه شاعر الفطرة المطبوع لا المصنوع ، كما أن شعره يتميز

بالرصانة فجاءت أشعاره - كلها - مقفاة الصدر والعجز وقد تفرد في هذا الأسلوب عن كل شعراء البادية

أغراض الشعر البدوي

الشعرالبدوى مثل الشعر العمودى فى كافة أغراضه اذ الشاعر هنا هو امتداد للشاعر العربى الكلاسيكى القديم فوجدناه يكتب فى المدح والفخر والوصف والهجاء والحكمة وغير ذلك من أغراض الشعر وفيما يلى نعرض لأهم هذه الأغراض1:

الوصف:

وهذا الغرض يتفق مع نمط القصيدة فى الشعر الجاهلى .

فقد يبدأ الشاعر البدوى قصيدته بوصف الديار والناقة ثم يتطرق الى النسيب ، أو يبدأ بذكر المولى عز وجل والصلاة على نبيه الحبيب (ص) ثم يوضح الغرض الذى قيلت من أجله القصيدة ، أى يدخل الى موضوع القصيدة ، ثم يصل بها الى النهاية ، وهو يختمها فى الغالب كما بدأها ، ومما قاله عنيز فى الوصف :1

اليوم أنا وايقت من فوق حردوب
بمربع شوفه يزيح الدخان

ياراكب من عندنا فوق ميدوب
العود ضامر للحقب والبطان

أرضم عليه شداد وخريج بهدوب
دوس البنات مجدلات الثمانى

ياحلو لما يجن على الخرم سردوب
والكل منهم مقتشط له بأمانى
يسوروا لهم منفذ الى شحتّ البوب

لو صار شى من خاطيات الزمان
وأنا طلعتهن على راس حردوب
وأنا شوير الربع وأنا المعانى
متقسمين الحمد تقسيم بالنوب
ماهم من اللى تاركين المعانى

فهو هنا يصف حال من معه بعد تجاوزهم للطريق الوعرة حيث طلبوا من عنيز أن يصف حالهم وهو فى طليعتهم يسير لدربته فى معرفة المسالك ، فكان أن أنشد لهم يصف أهوال ما تعرضوا له فى سفرهم هذا الطويل الشاق

الحكمة:

يقول عنيز فى الحكمة ووصف الرزق وأصناف الناس : ا

العبد عبد الله لو رادأعطاه
والرزق لقمة عيش ما هو ديانة
ونص العدو مهجر ينكره ماه
وان أمطر واديه زاده عفانة
نص الرجال فحول نسوان ورعاه
لا ينفعوا طبلة ولا نقرزانة
نعاج يوم يسير هرج المكازاة
وجياد يومى سير هرج المجانة
وفيهم طويل وجرم الناس متقاه
عند اللزوم تكتفه من لسانه

الرثاء:

الرثاء فن جميل يدل على الوفاء للمرثى ، هذا ولقد تألم عنيز لوفاة صاحبه الشاعر (بطى الحويطى) عام ١٩٤٤م ، الا أن

شقيق المتوفى واسمه (مسلم) لم يخبره بحادث الوفاة فكتب اليه معاتبا ، كما كتب يرثى صاحبه يقول :

الموت ع رقاب الرجاجيل جارى
والله مفصل فى تقصّر وتطويل
وأطلب له حورية من الحوارى
ومنزل يناسب له من أحسن منازيل
أشعر بجسمى مثل طعن الشبارى
والقلب صار يحط فى الهم ويشيل
لومى على مسلم صديقى وجارى
ما دزّ لىّ مرسال من ها المراسيل
أخوك فى الكتّاب بايع وشارى
ويوم النهار الشين ينقال ويفيل
والفعل ماهو مشترى بالمصارى
والمرجلة ميراث من جيل لجيل
أنا بعزى بحزن ما هى تحارى
سكانة القبلة وسكانة النيل

الفخر:

لقد كان هذا المبحث مثار زخم لشعراء سيناء ، ومما قاله عنيز فى الفخر :

من ساسنا زين الخصيلات فينا
اللى يطعمينا الخطا نطعمه اياه

حنا لفعل أجدادنا ما نسينا
وكل ما يغبوبر يحل بطرياه
وياما تلامع زانهن بين يدينا
فى ساعة فيها كلام المكازاه
ياما تلامع زانهن بين ايدينا
اللى زرع الخطا غير يجناه

ومما قاله فى الفخر أيضا :

حنا بقوم ولقبونا ترابين
وبا تت تزعزعنا حروب الدولىّ
تلقى منازلنا قريبة من العين
وتلقى مراشقهن علينا تدلى
تلقى دبشنا قليل وباسنا زين
وصدورنا من هبة الريح ملىّ

المدح :

لم يحظ الغزل فى شعر عنيز بشىء يذكر الا النذر اليسير وفى هذا يوافقنى البروفسير / سعيد سلمان أبو عاذرة الذى جمع مع عبدالكريم الحشاش شعر عنيز ورتباه حسب الحروف الأبجدية يقول أبو عاذرة : أما الغزل فلم يهتم به عنيز ، اذ لا يتعدى ما قاله فى هذا المضمار البيتين أو الثلاثة . وهى فى حد ذاتها ليست رقيقة ، بل جافة وخشنة اذ الحياة الجدبة فى تلك المنطقة تحول دون تطرق الشاعر للغزل والتشبيب بالنساء ، اذ يعد ذلك عيبا غير مستحب ، وأضيف

فاقول : لو شبب شاعر بفتاة أو امرأة فان أهلها يجلسونه للمنشد أى لحق القضاء العرفى لأنه عرّض بابنتهم ، وحق المنشد صعب جدا فى هذا المضمار ، ومع هذا فقد كتب / عنيز فى الغزل يقول :!

يا أبو براطم زاهيات الأوصاف
حرقت قلبى حرّق الله دارك
طبعك عنود وترزم لىّ وأنا أخاف
حلوك لناس وناس تشرب مرارك
كويتنى بالرمش من دون خراف
وايش حال عاد اللى روى من قرارك
تهتز فى مشيك تقول عود صفصاف
من خوف واحد يشتلق على عوارك

الهجاء :

من المعلوم لدى شعراء البادية أن / عنيزأبو سالم هو شاعر الهجاء ، بل أنه يعد من الشعراء الفحول فى هذا المجال ، ولعل أكثر شعره يقع فى هذا الباب مما جلب عليه الكثير من المتاعب ، ولكن مع هذا كان الشعراء يخافون من الرد عليه لأنه يقذع فى الهجاء فيضطر الشعراء للرد عليه وهنا تبدأ المشاكل الكلامية وربما تحدث معركة ومساجلة حامية الوطيس ومما قاله فى هذا المجال :

ياراكب اللى أبوه من زمل طبان
يقفى كما يقفى نعام القراويح
ارضم عليه من الخشب عشر عيدان
ودويرع دوس البنات الطواطيح

ارخى زمامه واضرب له بمحجان

يقطع ملاويحا بأثر ملاويح

نحيّه عن عربان واغشية غربان

اغشى فريق اللى بهم هبت الريح

القى على محمد واترك سليمان

فلقى عليه من الرجالة ملاميح

وتقول أنا مبعوث من قبلة فلان

واللى حوجنى للغلط نايم الريح

الله يلعن لحيته وين ماكان

اعداد ما صكت علينا مفاتيح

دنياك مهما طولت مالها اركان

لابد ماترميك بين اللواقيح

يمكن ليالى العز ترجع زى ما كان

وتزه الشيبة على ضمّر الفيح.

هذا ولقد كتب عنيز فى أغراض الشعر المختلفة كالعتاب والرثاء ، كما أعاد للشعر فن المراسلات الشعرية (فن الرسائل) ، وهو فن افتقدناه كثيرا لدى الشعراء ، ومما ساعده فى ذلك أن الشعراء فى الدول العربية : فى الأردن ، وفلسطين ، والسعودية كانوا يرسلون اليه قصائدهم فيقوم بالرد عليها شعرا ، كما كان الشعراء المحيطين به يرسلون اليه بقصائدهم الشعرية وهو فى السجن وكان يرد عليهم ، ويرسل اليهم فى كل مناسبة قصائده ، فنمّت تجربة السجن لديه هذا الفن وبعثته من جديد ، كذلك برع شاعرنا فى

(فـن المعارضـات الـشعرية) ، وكـان يـصدم معارضـيه بقـوة أسلوبه ورصانته ، بل أنه كان يقذع فى الهجاء مما يخيف الشعراء فى الرد عليه ، كما برع شاعرنا فى كتابة القصائد الوطنيـة التـى تـستنهض الهمـم وتمجـد انتـصارات أكتـوبر المجيدة وكتب عن اتفاقية كامب ديفيد وعن الرؤساء العرب ، ووجه رسائله الشعرية للملوك والحكام العرب ، وممن بعث اليهم الملك سعود بن عبدالعزيز والملك فيصل فى السعودية والملك حسين ملك الأردن ، كما كتب القصائد للرئيس جمال عبدالناصر والرئيس السادات والرئيس محمد حسنى مبارك وغيرهم ولقد كان شاعرنا رجلا وطنيا مخلصا ، قاوم المحتل الغاشم الصهيونى بالكلمة ، كما قاد بنفسه فى عام ١٩٥٦ م - سرية مصرية (مجموعة كبيرة من الجنـود) ، وكانـت مهمتـه أن يخـرجهم سـالمين الى القنـاة ، وكان الجنود موجودين لدى الحاج / سلامة فرج الكبش من أبناء قبيلة الحويطات فى منطقة صوير ، وبعد أن أحضر لهم الطعام والملابس والأحذية سار معهم كدليل وسط الصحراء لمدة ١٥ يوما حتى أوصلهم الى السويس ثم قفل راجعا ، وكم من مرة قاوم فيها شاعرنا قوات الاحتلال الاسرائيلية ، فقد كان فارسا فى الميدان ، كما كان فارسا فى الشعر والكلام .

وعلى الرغم من أن / عنيز أبو سالم قد كان أميا لايعرف الكتابة أو القراءة ، الا أنه كان يرتجل الشعر ارتجالا ، ثم يحفظ القصائد دون أن يكتبها ، ولعل هذا السبب فى تناقل قصائده عن طريق المشافهة ، وليس عن طريق الكتابة ، فلم يعرف / عنيز أنه يتوجب على الشاعر أن يصدر ديوانا ويطبعه ، انما كان غرضه أن يقول ويبدع ، لذا لم يصدر ديوانا لأنه يقـول قـصائده علـى الفطـرة ويحفظهـا ثـم يلقيهـا دون أن

يكتبها وهذه ملكة وقريحة حباه الله بها وفطره عليها ، كما ساعده المكان فى مسألة الحفظ وسرعة البديهة الحاضرة .
ولقد كان شاعرنا أيضا عارفا (بالقرآن الكريم (وحافظا لآياته ، وكان يضمّن الكثير فى أبياته بعض الاشارات القرآنية التى نلمحها فى شعره عبر التناص ،كما ضمن أشعاره الأحاديث والحكم ، ولعل تضميناته وتناصه ومشاكلته مع الشعراء العرب القدامى قد جعلتنا نقر بأننا أمام شاعر مثقف يعرف الطريق الى أبيات العربية دون أن يقرأها فى كتاب ، بل عن طريق الاستماع والحفظ ففدت لديه ثقافة شعرية موسوعية متميزة ، كما نهل من القاموس اللغوى وأفاض فى استعمال الغريب من ألفاظ اللغة فخرج شعره مغايرا ، الا أنه مع ظهور المعاظلة والخشونة فى شعره ، وجدناه يوظف ذلك فى الهجاء ، فكان الفحش دليل القوة اللغوية والبلاغية وكانت صوره الشعرية مستقاة من البيئة الصحراوية السيناوية فخرج شعره جافا الا أنه قد كساه بجمال السبك وروعة النظم والرصانة كما كان فطريا غير متكلف بصنعة شكلية أو بلاغة زخرفية ، واتسمت بعض قصائده بالفكاهة والمرح ، كما اتسمت بميلها الى الزجل ،ليؤكد ريادته فى باب الزجل البدوى أيضا .
ولقد حباه الله بأذن موسيقية مرهفة ، فجاءت قصائده على أوزان البحر الخليلى التفعيلى تارة وعلى الأوزان النبطية البدوية تارة أخرى ، كما استخدم شاعرنا نهجا شكليا متفردا لشكل كتابة القصائد لم أجده عند غيره من شعراء البدو قاطبة فى تقفية صدر البيت وعجزه الا أن هذه

التقفية ليست من باب التصريع لكن كانت صدور أبياته الشعرية تتدرج فى نظام هرمى مستقيم ، كما كانت عجوزات أبياته تسير فى سلاسة وترتيب غير متكلف ، فهو لا يلوى عنق قوافيه ، ولا يترهل بل جاءت قصائده فى سبك شعرى قشيب ورصين ، كما كان يستخدم المحسنات البديعية من سجع وجناس وطباق وغيرها ، كما غاص فى أبحر البلاغة العربية ينهل من علوم البيان والبديع والمعانى فغدا شعره أشبه بعقد انتظمت حباته باللغة الموحية الطنانة ذات الجرس الموسيقى المتناسق ، فلا رتابة هنا ولاملل هناك ،لأنه كان يضمن قصائده بالأمثال والحكايات والملح والقصص فغدا القص متماسا مع الشعرية المتناثرة ، وغدا شعره الدرامى أقرب الى السرد القصصى / الشعرى منه ،الى النظم المسبوك، أو الشعر الموزون المقفى

:وفى السطور الآتية نرصد بعضا من خصائص الكتابة الشعرية لدى شاعرنا :

أولا : شكل القصيدة البدوية

تبدأ القصيدة البدوية بذكر الله والصلاة والسلام على النبى (ص) ، وقد تبدأ القصيدة بوصف الديار والناقة ثم يدخل الشاعر الى موضوع القصيدة ،الا أن الكثير من شعر عنيز قد بدأ بوصف الابل والنوق من مثل قوله:

ياراكب من فوق حمرا قحومى

تشبه نعامة رايبت زول صياد

وفى قصيدة أخرى يقول :

ياراكب كنه الظبى يدهم

أشقر شرارى من وضيحان ساسه

كما قد يبدأ الشاعر قصيدته بفعل أمر من مثل قوله :

قم ياولد واسى على العود واسى
وارضم عليه شداد وخريج بهدوب

ويقول فى مطلع قصيدة أخرى :

قم ياولد دانى على العود دانى

وارضم عليه من الطقش ما يليق

هذا!! وقد يبدأ الشاعر قصيدته بالنداء من مثل قوله :

يا مبهر الفنجال من بطن دلة

عطنى ثلاثة صبهن بانبساط

كما قد يبدأ الشاعر بالدخول الى موضوع القصيدة مباشرة ، أو قد يبدأها بمخاطبة الغين والجبال والسهول أو مخاطبة النفس والدنيا ثم يخلص بعد ذلك الى وصف الناقة أو الديار ثم يدلف بعد ذلك الى غرض القصيدة وقد يضمنها حكمة أو يتناص مع آية قرآنية أو حكمة أو غير ذلك ثم تختتم القصيدة البدوية - فى الغالب - بذكر الله ومدح رسوله عليه أفضل الصلاة وأذكى السلام ، أو قد يختتمها الشاعر بحكمة أو بعبارة مأثورة او بوصية أو بنهى عن فعل مكروه وغير ذلك وقد تميل بعض القصائد الى الشعر التعليمى أو تخاطب الأطفال أو المرأة وفى هذا قد برع شاعرنا أيما براعة .

يلتـزم الـشعراء فـى الغالـب باختيـار حـرف روى واحـد يميـز نهايات شطرى السطر الشعرى ، وقد يخالفوا ذلك أيضا ، الا أن القافية قد تم الاتفاق عليها ولايمكن أن يخرج الشاعر عن القافية مطلقا ، ولكن هناك بعض الشعراء مثل / عنيـز أبو سالم ممن التزموا حرف روى واحد ، التزموه فى كل مصراع على حدة ، ففدا شعره زاعق الموسيقا ، أو ما يمكننا أن نطلق عليه مجازا - القوافى شبه المقيدة ، أو الصدر المقفى ، والعجز المقفى المخالف لحرف روى الصدر بعيدا عن التصريع ، وقد يستخدم بعض الشعراء التصريع فيلتزم الشاعر منهم بتطابق حرف الروى فى المصراعين أو بتطابق القوافى كما أن شعراء البادية فى سيناء يكتبون على الوزن الخليلى ومنهم شاعرنا / عنيز ، كذلك وهم دون شعراء النبط الذين يلتزمون بأوزان خاصة فى شعرهم كالبحر الهلالى ، والصخرى ، وبحر القلطة ، والبحر السداسى ، وغيره من البحور النبطية التى تلتزم موسيقا خاصة ، كما أن الموسيقا الداخلية لدى شاعرنا - فى قصائده - مبعثها من استخدامهم للبلاغة العربية : من الجناس والتجنيس ،ومن انتظام حروف الروى ، وعدم اعتماد التخالف الصوتى ، وغير ذلك ، أى أنهم استخدموا علوم اللغة وحافظوا على الحقول الدلالية للكلمة فخرج شعرهم مقاربا للشعر الرسمى - المعروف - وان كانت الفصاحة هى الأساس الذى اعتمدوا عليه فى اختيار كلماتهم ، لكنهم طعموها بكلمات لهجية تدل على بداوتهم ونمط ثقافتهم ، وتلك لعمرى مزيّة ميزت شعرهم وأكسبته هوية ثقافية ولغوية خاصة كذلك ، وتلك خصائص أولى اتبعها الشعراء

هناك لأنهم يكتبون بالفطرة ، ولم يتعلموا علم العروض فى جامعات أكاديمية ، بل كان الذوق ، وكانت السليقة هما الميزان العام لانتظام البيت الشعرى ، ومن ثم كل أبيات القصيدة :

ولقد أسلفنا أن الشاعر / عنيز هو من هؤلاء الذين دابوا - من حيث الشكل - على اختيار حرف روى متوازن التزمه فى شطرى البيت مع تخالف حروف الروى أو تخالف القافية ويتجلى مثل ذلك فى قوله :

دنياك لاتأمن لها ما تعيب
وتبدل بروس الرجاجيل راعى
والقط أيام الخطا ما يعيب
ويجود فى اليسرة قصير الذراعى
والعيب من رجل الخطا ما يعيب
والسبع ما تورد عليه الضباعى

فهو هنا التزم حرف روى الباء فى شطر البيت الأول ، كما التزم حرف روى العين فى القافية مع تحريكها فى الياء ، أو انتظام الروى بالكسر فى حرف العين ، وهذا احكام شكلى انتهجه الشاعر ونسج على منواله كل القصيدة ، ثم أصبح طابعا موسيقيا عاما فى كل قصائده بشكل عام

مظاهر بلاغية ولغوية فى شعر البادية

ان شعراء البادية فى سيناء - كما يقول د/ عامر سليمان عميرة - فى لهجتهم قد اختصروا كثيرا من المقاطع الصوتية عندما يرغبون فى القاء قصائدهم ، ويحتار الكاتب

اذا أراد أن يحول الشعر المنطوق الى مكتوب ، فلو أجرينا عليه قواعد الكتاب لفقد كثيرا من خصائصه. ونحن بدورنا نضيف على كلامه فنقول : أنا أتفق على أننا أمام اشكالية فى الدراسة النقدية ، فهل نطبق القواعد العامة المتعارف عليها فى تحليل القصائد ؟ أم أننا سنحيلها الى قضية الشفاهى والكتابى فى الشعر ، أو المنطوق ' والمكتوب ؟ وتلك لعمرى قضية قد حسمناها سلفا فنحن لسنا أمام شعر لهجى خالص حتى نتحير فى الأمر ، وان تم تطعيم الكلام بجمل لهجية - وذلك لأن خصائص الشعرية متوفرة لدى القصيدة - هنا - ولكن من خلال السياق العام للشعر ، وليس من خلال اللهجة والا فقد الشعر الكثير من خصائصه وسماته الأسلوبية والجمالية معا ، وأخرجنا عن وصفه بالبدوى الى الرسمى ، لذا كان تعليقنا هنا يقتضى التوضيح ونفى وسم الشعر البدوى بأنه شعر لهجى ، وان بدت عليه سمات لهجية فى الشكل كذلك ، أما المضمون فهو المنهج العام لاعتماد الشعر على الحروف العربية (حروف المعجم الفصيح) وليس على لكنة أو لهجة ، أو تضمينه لكلمات لاتينية أو غير عربية ، وما وجدنا هذا اطلاقا عند شعراء بادية سيناءوتبدو للعيان بعض المظاهر اللغوية للقصيدة البدوية من مثل : الاختصار فى بناء الكلمات وذلك عن طريق حذف الألف والهمزة فى الفعل (جاء)المسند لياء المتكلم فيقول الشاعر :(جتنى) بدلا من جاءنى ، كذلك حذف الهمزة فى أول الكلمة ، وحذف النون الأولى من الضمير نحن ، وحذف الحرف الأخير من بعض حروف الجر ، وحذف الألف المقصورة من حرف الجر (على) ، كذلك فى باب زيادة اتحوف فى بناء الجموع ، كذلك يلجأ بعض الشعراء لاختصار بعض المقاطع الصوتية أو زيادتهم لبعض المقاطع

عندما يرغبون فى القاء قصائدهم منوذلك من مثل قول / عنيز أبو سالم:

وتروح لسكانت البر وجيب لى منهم علوم الصراحة

فالشاعر هنا نراه قد زاد (التاء) فى كلمة سكان (سكانت (، وفى باب زيادة الحروف نجد أن هذه سمات أسلوبية اختصها شعراء البادية بالاهتمام و جرت على ألسنتهم فأصبحت قاعدة - فى الغالب - ويجب عندها الوقوف بالدرس والتحليل وفى باب الابدال وجدنا الشعراء - مرغمين - على استخدام هذا الباب البلاغى اللغوى فى شعرهم نظرا لدخول بعض الكلمات اللهجية فى شعرهم وهنا لابد من ابدال حرف مكان حرف ، أو قلب حرف مكان آخر ، أو ابدال واو الجماعة بالنون ، أو ابدال الألف سينا ، أو ابدال التنوين المنطوق الى نون ملفوفة مخطوطة كاضافة النون الى كلمة يوم فتصبح (يومن) او اضافة النون كذلك الى الفعل طاف فتصبح (طافن -(وهذا يشبه تنوين الترنم - أو ابدال الواو نونا فى جملة (لن فات) بدلا من (لو فات) وهكذا.ولنا فى شعر / عنيز أبو سالم الأمثلة الدالة على ذلك من مثل :

* دخول (ال) على (كل) للشمول والعموم والتأكيد ، وذلك فى قوله :

أبدى كلامى بصلاتى على الزين

المصطفى ال كلنا له رعية.

*دخول هاء السكت بعد الياء على الضمير(بها) للاختصاص والتبيين والقصر فى قوله :

حنا قرايبكم على الراس والعين
وحقوكم ما حد مسفا بهيه

فكلمة (بهية) - هنا - معناها بها وقد ألحقا بالياء وهاء السكت للابانة والتوضيح وقصر الحديث عليها

*-ابدال حرف الشرط (لو) بحرف الجر (الى) للاحالة للهيئة وذلك في قوله :

له دلتين الى جلس يقلطن له
بعطر سان الهند مع جوزةالطيب

فهو هنا استبدل حرف الشرط لو في (الى جلس) بحرف الجر (الى (ليدل على السرعة وليحيل المستمع مباشرة الى مكان الجلوس وأهميته

❖حزف الهمزة من الألف للتخفيف ولمقتضى الحال والقافية من مثل قوله:

تلقى دبشنا قليل وباسنا زين
وصدورنا من هبة الريح ملى

فهو هنا حذف الهمزة عن كلمة (بأسنا) للتخفيف

*-اضافة (أل) للتأكيد في قوله :

ان انجرح ما يستحى من جروحه
يصبر على الذلة وكاسات الامرار

فهو اضاف (أل) الى كلمة المرار للتأكيد والابانة ، كما جمع كأس على كاسات بدلا من كؤوس للهجة ولمقتضى الوزن

*-استبدال اسم الاشارة (هذه) بالهاء الممدودة للتخفيف ولفت الانتباه في قوله :

لومى على مسلم صديقى وجارى

ما دزّ ليَ مرسال من ها المراسيل

فنراه قد استبدل اسم الاشارة هذه بالهاء في قوله (ها المراسيل بدلا من هذه المراسيل

*-ابدال النون لاما كما في قوله :

ياميحلى الفنجال والراس متداش

من دلتين مزخرفات الألوان

فهو هنا قد استبدل النون في كلمة الفنجال باللام (الفنجان (وذلك للتفخيم من عظمة الفنجان المقدم لشاربه ذا المكانة الرفيعة

-❖ اضافة الياء للفعل يطعم للتأكيد وللمبالغة من مثل قوله :

من ساسنا زين الخصيلات فينا

اللى يطعمينا الخطا نطعمه اياه

فهو هنا قد اضاف الياء زائدة على الفعل يطعمنا للتأكيد على التمام واكتمال الاطعام بل والمبالغة في كثرة الاطعام كانه يطعم طفل أو عصفور ، وتدل كذلك على القرب من المطعوم والتمليح والتدليل

-❖ قلب ميم المذكر الى النون الساكنة للغزل والفخر كقوله:

وأنا طليعتهن على راس حدروب

وأنا شوير الربع وأنا المعانى

فهنا كان الواجب يقتضى أن يقول : أنا طليعتهم لأنه يخاطب الرجال ولكنه استبلها بالنون الساكنة للاظهار والابانة والفخر بقيادته لهؤلاء الفرسان الشجعان

-❖ حذف الواو المهموزة للايجاز ولمقتضى القافية وذلك فى قوله:

ونص العدو مهجر ينكره ماه
وان أمطر واديه زاده عفانة

فهنا حذف الواو المهموزة فى ماؤه للاختصار ولمقتضى القافية والوزن

-❖ قلب الياء واوا للنصح والارشاد والتمليح وذلك في قوله :

خذ لك نصوحة قابلة للصرافة

وصاة دسمة ودها فرز واتقان

فهو قد استبدل الياء بالواو فى كلمة نصيحة (نصوحة)

❖ ابدال اللا بالسين أى ابدا (لابد) بالسين فى قوله :

لقه طريق البر درب الزرافة

واسبد ما تلقى على الدرب فرقان

فبدلا من أن يقول (لابد) قال (اسبد) ومعناها لابد وذلك للتأكيد والحث لأن حرف السين يفيد الهسيس

*-حذف الياء من الكلمة للايجاز والنصيحة الممزوجة بالرقة وذلك من مثل قوله :

خلك حريص من الخطا ومن خلافه

ياما الخطى متدارية فيه صفان

وهنا كان الواجب يقتضى أن يقول خليك بدلا من خلك ، كما نراه يستخدم التورية المعتمدة على التجنيس فى كلمة (الخطا) بمعنى الخطأ وكلمة بمعنى خطوات الأقدام .

-❖ قلب الألف وابدالها بالياء للاستملاح واستعذاب الزهو والفخر فى قوله :

ياميحلى فعل السيوف الرهافة

ياميحلى ترويحتك وانت كسبان

ففى كلمة ميحلى ومعناها (ما احلى) الا أنه قلب الألف ياء للاستملاح والشعور بالزهو والفخر والسعادة

هذا وتزخر ذاكرة الشعر البدوى بالعديد من الصور البلاغية والأسلوبية والتى لو أخذنا البحث فيها لتحدثنا أكثر وأكثر ، ولعلنا نستكمل ذلك فى دراسة أخرى فيما بعد

وبعد :

هل أمطنا اللثام عن الشعر البدوى المصرى فى بادية سيناء ؟ وهل وضحنا أغراضه ، وعرضنا لأهدافه ومراميه ؟ وهل عرضنا الى شكل القصيدة وبناء الجملة وخصائصها الأسلوبية ؟ ثم هل وضحنا جمالياته وعرجنا الى شكله ومضمونه وأهم أعلامه البارزين ؟ ثم هل عرضنا للشاعر / عنيز أبو سالم فى قصائده التى بين أيدينا بالشرح والتحليل والتفسير ؟ وهل استكنهنا معانى القصائد وشرحنا مفرداتها المستغلقة أو الجديدة - لهجيا - ؟ ثم هل عرضنا لمناطق التناص والترادف والتضمين والارداف والتماثل والتشابه أو حتى التشاكل (المشاكلة) بين الشعر الرسمى (الشعر العمودى الموزون وبين ذلك الشعر البدوى ؟ ثم هل ضمنّا النماذج الدالة لكل ما يوضح مستغلقاته وما ينفذ الى سبر أغواره ومعانيه وما الى ذلك ؟

اقول : بالطبع كانت هذه مقدمة أردت فيها اطلاع دارسى الأدب والنقد على شكل كتابى لقصيدة مغايرة ، تعتمد اللهجة شكلا واستخداما ، وتعتمد اللغة العربية أسلوبا ومنهجا وموسيقا ، لكننا فى هذا كنا نعرض لنموذج واحد لشاعر شعراء البدو وأميرهم / عنيز أبوسالم، وهو وام أعطانا بعض المراد ، الا أن ديوان الشعر البدوى زاخر بالحقول

الدلالية والمظاهر الدالة التى لم يتم دراستها بعد ، ولكننى قصدت التعريف بالشعر من خلال شاعر يعد من أبرز شعراء البدو ، ولنفتح الطريق أمام دراسات أشمل وأعم تتناول كل جوانب الشعر البدوى هناك

ان دراسة ديوان الشعر البدوى السيناوى يعد - كما أرى - ضرورة قومية وثقافية لذا يجب أن نحرص عليه اذ ما أردنا خصوصية للثقافة القومية العربية بصفة عامة ، والثقافة والشعر المصرى على وجه الخصوص ، وتلك لعمرى غاية سامقة أردناها ، ونطلبها لتنتظم حلقة مفقودة من ذاكرة ديوان الشعر المصرى فى شبه جزيرة سيناء المصرية العربية .

المحـــــــور الخـــــــاص

١-شعر العامية بالإقليم (قصائد التحدى)
أ.د أمجـــد ريـــــــان

٢-شعر العامية بالإقليم (أغنيات فى حب الوطن)
أ . د صـــــلاح فـــاروق)

٣- شعر العامية بالإقليم
أ. مسعـــــــود شومـــان

قصائد التحدي

دراسة لأعمال شعراء القناة وسيناء

د. أمجد ريان

مقدمة :

هذه خمسة دواوين عبرت عن تجارب مهمة في إقليم القناة وسيناء ، وأثبتت أن هذا الإقليم يمتلك ثروة إبداعية كبيرة ، تتناسب مع قيمة هذا الإقليم الجغرافية والسياسية فى تاريخ مصر القديم والحديث ، وهذه المنطقة كانت دائما حلقة الوصل بين رمال الصحراء وطين الوادى ، وقد كانت الجرافيا الطبيعية تتهيأ دائما للجغرافيا السياسية والجيوبولوتيكا ، وكانت هذه المنطقة دائما البوابة الاستراتيجية الحدودية الفاصلة للشمال الشرقى لمصر ، وكانت الواحة التجارية والحضارية ، والمكان الواصل بين قارتين ، وفى الوقت نفسه ، كان هذا الإقليم خط التقسيم بين حضارتين عريقتين ، هما حضارة وادى النيل فى الجنوب ، والحضارة العربية الكنعانية — الفينيقية فى الشمال ، ومن ورائها حضارة وادى الرافدين ، لذلك فهى منطقة صدام ، وخط دفاع متقدم كمكان عسكرى وتجارى رائج .

وهى المنطقة التى شهدت طرد الفراعنة للهكسوس عام ١٥٧٠ ق.م. وقد ازداد النشاط المصرى القديم فيها فى عهد الأسرة الثانية عشر بعد الغزوة الهكسوسية لمصر ، وقد عَبَرت الجيوش المصرية هذه المنطقة لكى تسيطر على الأجزاء الجنوبية من أرض كنعان لكى تؤمن الحدود الشمالية الشرقية لمصر ، وبخاصة فى أيام تحتمس الثالث الذى تعددت حملاته على أرض كنعان والحيثين واستولى على رفح من بين مائة مدينة كنعانية استولى عليها ، وظل هذا الإقليم طوال الحقبة الإسلامية حدا جغرافيا وسوقا للمسافرين . وشهدت هذه المنطقة ازدهارا حضاريا فى العصر المملوكى ، وكانت جسرا لإعادة اللحمة بين مصر وبلاد الشام ومن ضمنها فلسطين ، وشهدت عودة الطريق الساحلى المهم بين القاهرة ودمشق كطريق تجارى ساده الأمن والهدوء إلى حد بعيد .

وعندما أصدرت الدولة العثمانية فرمانا بتولية الخديوى عباس على مصر حددت حدودها بقناة السويس ، لتجعل بذلك كل سيناء تابعة لها كعمق استراتيجى للدفاع عن خط سكة حديد الحجاز الواصل بين دمشق والمدينة المنورة . مما قوبل بالرفض من قبل المصريين ، واستمرت المفاوضات الساخنة التى تدخل فيها الانجليز ، وظهرت الاقتراحات التركية العديدة لرسم الحدود، ومنها : خط يبدأ من رفح حتى السويس والعقبة على هيئة مثلث يخترق سيناء .

وفى العصور الحديثة شهدت سيناء انتقال القوات المصرية لمحاربة اليهود فى فلسطين عام ١٩٤٨ وشهدت مدن القناة حرب ١٩٥٦ ثم أحداث النكسة حتى انتصارنا المدوى فى ١٩٧٣ واستردادنا سيناء وتوالى معارك البناء والتنمية بعد

ذلك ، وإنه لتاريخ طويل مشرف ، يفخر به إقليم القناة وسيناء .

وقد ظل هذا الإقليم فى عصرنا الحديث يرفد الحياة الثقافية بالفكر والأدب والإبداع ، والدواوين الخمسة التى مثلت الإقليم فى هذا المؤتمر قد عبرت عن هذه الروح الغنية المتفائلة المنتمية للتراب المصرى ، والرافضة لأى عدوان يهدد هذا التراب ، وعبرت هذه التجارب عن وحدة الشعب المصرى بكل طوائفه ، وهى وحدة هذا الوطن الواحد ، وعبرت عن الرفض لأية دعاوى أخرى ، طرحت هذه النصوص قوة الشعب المصرى وصلابته ، وقدرته على التحدى ، وتمكنت النصوص من التعبير عن معدن الشعب المصرى وجوهره ، بالرغم من الظروف الصعبة التى يعيشها ، وما يملكه من ثقة فى النفس ، وقدرة على قبول التحدى لمواجهة أزمات العصر التى تفرض مجابهة جادة مع مشكلات الفقر والبطالة ، إضافة إلى تحديات أخرى يفرضها عصر العولمة والسوق الواحدة ، وسباق المنافسة الكونية الذى ستكسبه فقط الشعوب التى تملك القدرة على الإبداع المستمر .

وقد عبر كل الشعراء عن حنينهم للوطن ، ولأعمارهم التى قضوها فى ظل هذا الوطن ، وعبروا عن حالة النوستالجيا بإزاء طفولتهم التى ترعرعت فى ربوعه ، ومدنه وقراه . ومثلما قال " جاستون باشلار " ، فإن (الطفل يرى بعين كبيرة وبعين جميلة) وتأملات الطفولة تعيدنا إلى جمال الصور الأولى ، ومن يتذكر سينفتح على زمن طفولى يهجس بالرغبة فى الحرية والانطلاق ، والطفولة تنم عن رغبة تنبثق من رحم الحكايات القديمة ، وجغرافية القارات البعيدة ، لتكشف صورتها الجمالية ، وقدسيتها

الطاهرة ، كما لو كانت شاهدة على زيف الواقع ، وهنا يكون الخط الفاصل بين الكينونة والعدم ، وبالتأكيد سينحاز الإنسان إلى ناحية البراءة والطفولة والخضرة والأزهار واللعب فى مقابل هذا المسخ العصرى ، والكيان المزيف الذى صارت عليه الحياة اليوم .

طرح شعراء المجموعات الخمسة معاناة الشعب المصرى على مستويات متعددة ، وطرحوا تصوراتهم المخلصة لتجاوز هذه المعاناة ، وطرح الجميع فكرة الحلم ، وفكرة الإمكانيات المخبوءة لدى شعبنا ، وكنوزه الإنسانية العريقة ، ومواقف هذا الشعب المشرفة لمساندة إخواننا فى العراق وفى فلسطين .

ديوان (نورس حزين) لـ " عبد القادر مرسى " :

ديوان (نورس حزين) للزجال الموهوب عبد القادر مرسى " هو أحد الدواوين المهمة التى تدل على خبرة إبداعية كبيرة ، وقدرات خاصة ناضجة ، قادرة على تجسيد رؤى جمالية لصيقة بالحياة المصرية ، وبالحضارة المصرية الشامخة العظيمة ، فمصر كما هو ثابت أصل الحضارة الإنسانية ، والحضارة المصرية العظيمة لم تصل لها حضارة أخرى ، وأول دلالات تفوقها أنها كانت تعتنق الحق والعدل والاستقامة والنظام ، فأوجدت شعبا راقيا ساميا وديعا ، وهى الحضارة الوحيدة التى عرفها العالم بعد طوفان نوح مباشرة فى عام ٦٨٧١ قبل الميلاد ، وبقيت مصر بحكمتها وتسامحها وعدلها عظيمة بين الحضارات والممالك . وبرع المصريون فى الفلك والرياضيات والطب ، وهم أول من أجرى جراحة فى العالم (كتاب معجم الحضارة المصرية القديمة من إصدارات مكتبة الأسرة) بل وأول من استخدم

الأطراف الصناعية ، وأول من أجروا جراحات للأسنان ، والتحنيط بالطبع هو قمة ابداعهم في المجال الطبي . ومجالات التفوق الحضاري شديدة الاتساع بالطبع على كافة المستويات .

يطرح الشاعر رؤى موحية وغنية بالدلالات والأفكار ، وتتأكد روح الإنتماء المصرى القوى الحميم فى كل صفحة من الديوان بداية من إهداء الديوان نفسه (إلى روح أبى .. / إلى قلب أمى .. / إلأى البحر .. والنورس .. / ومحبوبة فى بطن الغيب) ، كما يظهر انتماء الشاعر الواضح للبسطاء والعاملين ، والمحاربين من أجل لقمة العيش الشريفة ، ومن أجل طلب الرزق الحلال والعمل الجاد ، هؤلاء الذين يخرجون منذ الصباح الباكر يواجهون حرارة الشمس القاسية فى حالة صراع من أجل البقاء ومن أجل توفير القليل لأفراد أسرهم المحتاجين الذين يعيشون فى أقسى الظروف ، يجل الشاعر هؤلاء ، ويشعر بفخر واعتزاز كبيرين بهذه النماذج الطيبة والبسيطة ، نماذج هؤلاء الذين يكدحون ليكسبوا من عرق جبينهم ، بالرغم من مشاق الحياه الصعبة ، وليس هذا بغريب فى وطن غنى بمخزونه التاريخى والحضارى والإنسانى ، والإنسان المصرى معروف طوال الأحقاب بعناده وكفاحه لإبداع حياته ، وفى المقطع التالى صورة للعمل القاسى فى الميناء ابدعها الشاعر من خلال خبرة فعلية ، ومعايشة حقيقية لما يدور فى الميناء :

وصوت موتور الشاحنات ..
دخان .. وريحة شكمانات ..
كان أكل عيش ..
وقروش مبللها العرق ..
وخلاص ما فيش ..

الرزق من مده اتخنق !!
شايف شواهد من حديد أوناش
كأنى ف مقبره
وكانت زاهره ..
مافضلش منها إلا ذكرى عابره !! — ص٢٤.

ومن المعانى الأساسية فى الديوان ، معنى الإنكسار والحزن والقهر الذى يحسه البشر فى زمن يتشتتون فيه ، وينعكس ذلك بداية من عنوان الديوان نفسه ، وهاهو الحزن يصيب طائر النورس البحرى ، الذى كان رمزا للبهجة الرومانتيكية ، كما ينعكس الحزن بداية من البيت الأول فى القصيدة الأولى ، (الحلم موجه بتنكسر — ص ٧) .

ولكن الشاعر لا يكتفى بهذا الانكسار والضعف ، وإلا تحولت تجربته إلى حالة من العدمية ، وافتقاد القيمة ، ولكن الشاعر لا يتوقف عن ابراز إصرار الانسان المصرى على مواجهة إحباطاته ، وصعوبات حياته أيا كان نوعها :
عرفت الصعب وركبته
غريب فى بلادى كام مشوار
أنا شربته
كاسات مخلوطة مرّ ونار
وماشبعتش !!
يحاورنى وما تعبتش
يطاردنى وما هربتش
ينازلنى ماسلمتش
يزيدنى كل يوم إصرار .. — ص٨

ولا يكتفى الشاعر برصد مظاهر الحزن والقهر ، بل هو يحلل الأسباب ، ويتعمقها ، فيقدم فى قصيدة (الصعب) هذه الأبيات المتعلقة بمعنى التفاوت الطبقى بين البشر :

وشوش شقيانة تحت الشمس محروقه
بتبنى فى مصر مليون قصر
وعايشة فى عشة مزنوقه — ص٩

وكذلك يرصد الشاعر فى هذه الأبيات قسوة العمل اليومى فى حياة البسطاء الذين يعانون شظف العيش :

نفس جوزه ..
وشاى فى كيزان
تنام الجنة مهدوده
لبكره .. لرحله موعوده
ويصحوا بدرى م النجمه
يصلوا .. يغيّروا الهدمه
وحتة جبنه فوق لقمه
وتانى يدوروا فى الساقيه !!
قدم حافى على الأسفلت
ريق ناشف بطعم اسمنت — ص١٠

ومن المعانى الأساسية لدى الشاعر معنى " الحنين " الذى كرس له قصيدة كاملة ، من أطول قصائد الديوان ، هى قصيدة (ياطير البحر) يبدأ فيها من ذكريات طفولته ، معبرا عن حنينه لتلك الذكريات ، حتى يصل إلى مراحل الكبر والنضج ، وقد أصبح الحنين للماضى أحد المعانى الأساسية فى الكتابات الجديدة بعد أن أصبح المستقبل غامضا ، وأصبح الحاضر مليئا بالمحبطات ، فصار الماضى ملجأ للمتعة التى تتحقق بتذكر التفاصيل التى ولت :

ياطير البحر رجعنى

بصدى صوتك وفكرنى
بعمرى اللى هرب منى
وسهانى وانا ساير
❖❖❖
وفاكر لسه مش ناسى
وانا صغير فى كراسى
نصبت شماسى وكراسى
ورسمت خطوط ودواير — ص٢٥

ويستعرض الشاعر فى ثنايا تذكره للماضى ، فنون الفقراء ومتعهم الضاحكة :
نشوف الشنكحاوى أبو بوز
ونضحك بعده ع الأراجوز
وبلياتشو تخين كلبوظ
وعلى زوبه مع الساحر — ص ٢٩

حتى يصل فى آخر القصيدة إلى العصر الحديث فيستعرض الحالة الاقتصادية التى يعانى فيها الفقراء من شظف العيش ، ويستعرض بخفة ظل موقف الانتهازيين وهؤلاء الذين لعبت " البلية " معهم !! متأسيا على حال الأحزاب ، والعمل السياسى ، راثيا حالة انقلاب الأحوال بهذه الصورة التعبيرية الكاريكاتورية ذات الدلالة الرمزية :
مادلوقتى الميزانعطلان
وبنربى ف بيوتنا فيران
يشوفها القط يبقى جبان
تقوله : امشى يقول حاضر
❖❖❖
وكان الكلب بيهوهو
يادوب دلوقتى بينونو

وتبقى مصيبة لو صوصو
شيخ المنصر يكون شاكر - ص٤١

ومن أهم قدرات الشاعر . قدرته على انجاز الصورة الشعرية الناجحة المؤثرة ، وعندما يقول فى قصيدته الأولى

: (الحلم موجه بتنكسر — ص٧) فهو يقدم هذا التشابه بين الموجة من ناحية ، والحلم من ناحية أخرى ، فكلاهما يزداد ويعلو وينهض ، ثم يكون مصيره الانكسار والانتهاء . والصورة جيده لأنها تقدم الظاهرة الطبيعية ، ظاهرة الموجة ، وكذلك الظاهرة الآدمية التى تشكل أهم عنصر فى حياة البشر ، عنصر الحلم والتمنى ، وهو العنصر الذى يعيشه الطفل الغرير ، والرجل القوى الناضج ، والكهل الفانى ، وكلهم سواء فى معايشة الحلم والتشبث به ، لأن الحلم هو بداية كل انجاز إنسانى مهما كان ضخما . وللزجّال مجموعة كبيرة من الصور الشعرية المتفوقة

المثيرة ، عندما يقول مثلا : (ألبوم دموع — ص٧) كما لو كانت هناك حافظة لهذه الدموع ، وكما لو كانت الدموع كثيرة ، وغزيرة ، وعزيزة ، يحب الانسان أن يحتفظ بها . أو يستمتع بذكراها !! ، وكذلك لديه هذه الصورة الممتدة فى السطور التالية ، التى تصف القلب كما لو كان ورقة شجر ضعيفة فوق شجرة الحنين ، وهنا نحس بالتصوير التركيبى ، فتشبيه القلب بورقة الشجر يمثل صورة شعرية تضاف له صورة أخرى هى التى يتم فيها تشبيه الحنين بالغصن ، وفى النهاية تضاف الصورة الأخيرة التى تشبه عيون الحبيبة برياح الخماسين العنيفة التى تعصف بهذه الورقة الشجرية الضعيفة ، والتشبيه برياح الخماسين هنا يؤكد قوة جمال المرأة وعنفوان أنوثتها الطاغية .

وتراكم الصور وتتاليها بهذا الشكل هو الذى يجعلنا نصف الصورة الكلية فى هذه الأبيات بأنها صورة مركبة :

قلبى كما ورقة شجر
دبلانه فوق غصن الحنين
تعبانه من كتر السفر
وعنيكى ريح الخماسين !!! — ص٧

وفى قصيدة (الصعب — ص٨) ، يمكن أن نتابع صورة شعرية متفوقة ، تربط بين عمل الإنسان وكفاحه اليومى من ناحية ، وبين الروح المصرية الأصيلة ، يقول : (عرق ينضح يكوّن نيل — ص٩) . وتتوزع صور شعرية فى غاية الرقة فى الديوان كله ، فنقرأ هذه الصورة الشعرية الشتوية فى قصيدة (النوّة) :

متكلفته قلوع المراكب
والصوارى منكسه — ص٤٥

ويمكننا أن نحلل قدرات الشاعر الفنية من زاوية أخرى . فهو يختار معطياته وكلماته بدقة ، وبخبرة إبداعية كبيرة . ففى قصيدة (الصعب — ص٨) يدور المضمون حول معاناة الفلاح ، والصياد ، وعندما يتعلق الأمر بالفلاح نطالع مفردات حياة العامل الزراعى الفقير : (الجوزة وشاى الكيزان ، وتغيير الهدمه ، وحتة جبنه فوق لقمه ، والساقية ، والقدم الحافى ، والفاس ، والحمار ، والزواده ، والسكه الزراعية ، ولعن الدوده ، وموظف الجمعيه الزراعيه ، والكيماوى ، والتقاوى والتراب والعرق ، إلخ) وعندما يتعلق الأمر بالصياد نطالع مفردات البحر : (دراع المجداف ، ومعاندة النوه ، وشق الموج بالقارب ، والمشكاك ، ورمى الشباك ، ورمى الهلب ع الساحل ، وعسكرى السواحل ، الخ) .

وهذا يدل على تدقيق الشاعر ومعالجته الجمالية الناجحة ، وعلى خبرته الواسعه فى مجالات الحياة المختلفة ، وإذا تابعنا البحث فى الحقول اللغوية المختلفة ، سنكتشف مهارة الزجال ، ودقته ، ويمكننا أن نتابع ألفاظه البحرية بشكل عام ، مثلا ، فنجد الآتى : (البحر – الريح – المركب – البوصلة – الشط – البوغاز – الفلايك – اللنش – البمبوطية – السفاين – النورس – السواحل – القناة – الكنال – طير البحر – الصيد – الشبكة – الضفاف – الفلوكة – التيار – الفنار – المرسى).

وفى قصائد كثيرة يورد الشاعر عبارات وكلمات ومأثورات شعبية ، عبر بها الشعب طويلا عن حياته . وسخرياته ، ولكنها كادت تندثر الآن مثل : (خلونى عديت الأمور / أحسن ما تقلب دندرة – ص١٧) . كما أن الشاعر – لفرط موهبته – يمتلك الشجاعة التى تمكنه من أن يغير التركيب الصرفى للكلمة ، فيحول فى المثال التالى كلمة (زلط) إلى (زلاط) ، يحولها ببساطة الشاعر المتمكن الذى يريد ضبط قوافيه السابقة واللاحقة :

على كل ناصيه لقيت
كام حفره ومطبات
وبعدها بكام بيت
زفت ، وبابور زلاط

وهناك ملاحظة عامة ، ولكنها شديدة الأهمية ، وهى أن الشاعر شديد التأثر بتجربة شاعر الشعب الزجال العظيم محمود بيرم التونسى " وهو شاعر مصرى من أصل تونسى ولد فى حىّ الأنفوشى بالاسكندرية فى مارس ١٨٩٣ ، واستطاع هذا الشاعر بكلمات بسيطة أن يعبر عن فلسفته

الخاصة فى فهم طبيعة الشعب المصرى ، وفى فهم الحياة بشكل عام ، وهى الحياة التى عاش معظمها مطاردا ومنفيا ومضطهدا . وهو الشاعر الذى اختار الكتابة بلغة الشعب ، وكان يحلم أن تصل رسالته إلى كل فئات الشعب .

وسأضطر أن أورد هنا هذا النص كاملا لكى نستشعر هذا التأثر ببيرم التونسى بوضوح :

بالليل أجانى شاويش
قال : بيناع النقطه
أنا قلت له : يا شاويش .. أكيد هناك غلطه !!
القصد .. رحت معاه ..
لقيت بلاغ ضدى وجنحة يا أسفاه ..
يا باشا .. مش قصدى ..
قال : فى النيابة تقول
كل اللى على بالك .. أنا أصلى مش مسئول
إدينى أقوالك .. بتمضى على شيك ليه
لما مالكش رصيد ؟
أنا قلت مين ؟ فين ؟ إيه ؟
اوصف لى بالتحديد .. قاللى : باسم فلان ..
أنا قلت آه .. التاجر !!
الله يجازيه سعران ..
إزاى ماهوش عازر !؟
قال تقبل التسديد .. أنا قلت أيوة أكيد ..
آخر سؤال قاللى : .. هلى لديك أقوال أخرى؟
أنا قلت على فكرة .. أمشى واجيك بكره ..
أصلى بصراحة تعبت ..

قال : لا .. تبات للسبت !! — ص٢٠

ونلاحظ هنا التأثر الشديد بالزجال " بيرم " من خلال الجو الحكائى ، والحوارات الداخلية بين الشاويش والمتهم ، وكذلك الموسيقى الشعرية ، بل وبعض الألفاظ والعبارات المستخدمة ، من مثل : (" أجانى " — " قال : بيناع النقطة " — " القصد رحت معاه " — الخ) ، وأيضا التركيب اللغوى والدوافع الذهنية والعصبية برمتها ، وكذلك إغلاق النص بهذه الطريقة البيرمية : (قال : لا .. تبات للسبت !!) ، وهذا التأثر أو التشابه إنما يوحى برغبة الشاعر فى أن يعيد هذه الأجواء الرائعة لنص " بيرم التونسي " ، وأن يحييها من جديد فى هذا الثوب العصرى المرتبط بظروف حياتنا اليوم ، وإن كان منطق الإنسان المقهور لا يزال كما هو ، ولاتزال إحباطاته مستمرة حتى اليوم ، حتى لو اكتسبت شكلا مختلفا .

ويسير الشاعر على نهج الموسيقى الشعرية الزجلية شديدة النغمية فى معظم النصوص ، ورباعياته فى معظمها ترد بالأسلوب التقليدى للزجل من حيث التركيب البنيوى ، التقفوى :

(ااا ب — ج ج ج ب — د د د ب — هـ هـ هـ ب الخ) ولكن هناك تجارب نغمية أخرى من مثل : (اا ب — ج ج ب الخ) فى قصيدة (عيونك قصايد) على سبيل المثال ، وهى القصيدة التى احتوت المعانى والتعبيرات الشعبية " سالمة يا سلامه " مما يزيد من ثرائها المضمونى والموسيقى :

وبحر وسفاين
وبر ومداين
وورد الجناين ونورس حزين
وكلمة ملامه
وسالمه سلامه

لوطنى اللى ياما تعب م الأنين — ص ٥١

ولديه فى قصيدة (بوابه — ٧٦) تجربة موسيقية أخرى هى : (ا ب ا ب — ج د ج د — هـ و هـ و — الخ) وهى تجربة تمنحنا احساسا طربيا حادا ، يفيض بالأصوات النغمية المتعددة ، ولايستطيع أن ينجزها إلا زجال متمكن لديه خبرة واسعة فى إنجاز الموسيقى الدقيقة المحبوكة :

عنيكى كانت بوابه
وبداية المسافات
وطريق طويل خدنى لغابه
مليانة بالمتاهات — ص ٧٦

وله تجارب عديدة أخرى ، مما يوحى بأن التجارب الموسيقية يمكن أن تتعدد إلى ما لا نهاية ، وقصيدة (مشتاق — ص ٧٩) على سبيل المثال ، تعتمد على تكرار قافية اللام كل سطرين حتى آخر القصيدة ، علاوة على تكرار كلمات مسجوعة داخل السطور كما لو كانت من القوافى الداخلية مثلما توالت كلمات : (الصحبه — الحبه — محبه)فى البيت الأول ، وتكررت كلمات : (المرسى — أرسى — أنسى) فى البيت الثانى ، وهكذا فى بقية النص :

مشتاق للصحبة ورملك بالحبه
عطشان لمحبه ولمية نيلك
❖❖❖
مشتاق للمرسى على برك أرسى
وف حضنك أنسى همى ف مواويلك — ص ٧٩

ولزجالنا تجارب بنيوية عديدة ، فيما يخص تكوين قصائده ، فهو يكتب القصيدة شديدة الطول ، ويكتب القصيدة شديدة القصر ، وهى عبارة عن رباعية واحدة . وهذا يتطلب احتشاد خاص بالطبع ، حتى يتمكن من توصيل رسالته إلى متلقيه ، ويتمكن من إقناعه بشكل فنى رفيع المستوى ، مثلما نقرأ فى قصائد : (سؤال – قرابة – عداوة – حوار – حلاوة – قدره) وبخاصة أن بعض هذه القصائد اعتمد على تقنية التضاد (بين الشر والخير ، أو بين الكره والحب ، أو بين المر والحلو) وهى ممارسة تعبيرية كفيلة بتقديم مضمون شديد الكثافة يتناسب مع قصر القصيدة البنائى . ومن تجاربه أيضا كتابة القصيدة التى تأخذ شكل الرسالة ، ومنها (رسالة إلى أبو المرسى – ص ٦٩ – رسالة إلى محمد عبد القادر – ص ٧١) وهذه التقنية تتضمن معنى التواصل وتبادل المعانى العاطفية والوجدانية ، وهذا كفيل بالقيام بدور ما فى إنجاح القصيدة .

وينهى الزجال ديوانه بقصيدة رائعة ، اسمها : (عنوانى – ص ٨١) ، ويكون عنوان الشاعر الحقيقى ، ليس مكانا مستقرا ، بل عنوانه كل مكان فهو شاعر مزاجى رحال . محب للوجود الآدمى كله ، ومحب لبقاع مصر كلها . وعنوانه : أرصفة المحطات وداخل الميكروباسات ، أو مع فرقة هواه ، كما أن الغناء يصاحبه دوما وتصاحبه قدرته على أن يزرع السوسنة :

ضاع نص عمرى على السكك ..
فوق الدكك ..
وفوق كراسى الانتظار
وف رصيف محطة أو مطار

أنا والغنا – ص ٨١

ويمكننا ، برغم موهبة الزجال الكبيرة ، أن نناقش بعض المسائل الدقيقة ، ومنها على سبيل المثال ، ما حدث فى قصيدة (الصعب – ص ٨) فقد تناولت قضايا معاناة الفلاح والصياد بصفتهما نموذجين لمن يعيشون فى أسفل السلم الاجتماعى فى بلادنا ، ولكن هذا يعد من أخطاء الدراما الشعري ، فالفن ينبغى أن يتعلق فى كل نص بقضية محددة يتعمقها الشاعر ويفصّلها ، ويبحث طبيعتها ، فيتكلم عن تجربة من تجاربه الشخصية مثلا ، أو يختار تجربة محددة من تجارب الفلاح ، أو تجارب الصياد ، ولكن الجمع بينهما ، حوّل النص إلى ما يشبه الوعظ الاجتماعى . أو التساؤل الاجتماعى أكثر من كونه شهادة جمالية ابداعية ، ومن الممكن أن تتبادر إلى ذهن المتلقى أسئلة من قبيل ، لماذا لم يختر العامل البناء أيضا ، أو الموظف البسيط ، وهكذا ، ومن الصعب على الشاعر أن يتكلم عن كل الفئات الاجتماعية فى نص واحد ، ولكن الأسلم فنيا أن يصب الشاعر كل الأضواء على تجربة محددة ، ويقدم لنا اكتشافاته الخاصة حول هذه التجربة . كما أن زجالنا كثرا ما يسقط فى مشكلة أنه يترك للتصور العقلى الذهنى أن يتدخل ، فيطغى على الجانب العفوى الجمالى . وهنا يقل مستوى العمل الفنى بدرجة كبيرة ، ويمكن أن نلاحظ هذا بوضوح فى قصيدة (أرقام – ص ١٣) على سبيل المثال ، وكأن الشاعر قد جهز مجموعة من الأرقام قبل كتابة القصيدة ، وترك القرار العقلى يتحكم فى النص . دون أن يترك هذه الأرقام لتنضج على نار فنية هادئة طبيعية . وهناك مشكلات أخرى يمكن أن يسقط فيها شاعرنا الموهوب ، منها أنه يكتب أحيانا فى قضايا

وموضوعات مستهلكة، نقرأ مثلها فى قصائد ودواوين أخرى، ونشاهدها فى تمثيليات تلفزيونية وإذاعية، أو فى برنامج "همسة عتاب"!!، مثل قصيدة (يوميات بياع كرتونة - ص ١٦) التى على الرغم من موهبة الشاعر فى استقصاء حالات الرجل المقهور، البائع "السريح" إلا أن الموضوع مكرر، بل وشديد التكرار، وكم يسئ إلى نصه عندما يورد هذه "النكتة" الشائعة المعتادة غير المتصورة، وغير المضحكة: (وام العيال متكلفته / مسكينه مهدودة / أحلامها محدودة / كان نفسها ف تكييف !! / أجلته أنا للصيف - ص١٨). وكان يمكن للشاعر أن يركز على واحدة من القضايا العديدة التى عالجها لكى يعمق تصوره تجاهها، ويهدى لنا اكتشافاته الخاصة بدلا من أن يكتب ما قد كتب سلفا، كما أن الشاعر كان يمكن أن يكتفى بالصور الشعرية الجميلة التى تعبر عن هذه الاكتشافات الخاصة، مثل الصورة التى يقول فيها: (فى الميكروباص حسيت انى راكب خلاط - ص ١٩) وهى صورة طريفة توضح حالة المصرى الاقتصادية المرهقة واضطراره لوسائل مواصلات عنيفة وغير آدمية.

وفيما يخص التقنيات فيمكن أن يحدث تضاد بين مضمون النص وموسيقاه، وقصيدة (الصعب - ص٨) تطرح مضمونا حزينا عن إحباطات الحياة ولكن الموسيقى الشعرية تسير على تفعيلة (مفاعيلن) وهى تفعيلة راقصة بطبيعتها، ولكن بعض علماء الموسيقى الشعرية لا يجدون غضاضة فى أن يستخدم الشعراء أى بحر، وأثبتوا أن البحر الشعرى الواحد يمكن أن يتعامل مع أحاسيس شعرية مختلفة ومتضادة عند الشعراء المختلفين، بل عند الشاعر الواحد.

ديوان (**حكاوى شهرزاد**) لـ " **زينب أبو الفتوح** " :

عنوان هذا الديوان يوحى لنا مباشرة ، برغبة الشاعرة المتعمدة فى الاستفادة من تراثنا العظيم ، وفى توظيف هذا التراث ، وهذا يؤكد أن الشاعرة مؤمنة بضرورة استيعاب التراث ومحاورته ، ومن ثم إعادة انتاجه بصورة جميلة تستجيب لقضايا الواقع المعاصرة ، ومؤمنة بأهمية استخدام الأسطورة والرمز والقناع ، من خلال استلهام قضايا التراث . والتراث الشعبى المصرى من الركائز التى أهملتها القصيدة الشعرية الجديدة بما يحتويه هذا التراث من كنوز فكرية وأخلاقية وفنية ، ومن المستحب جدا أن تأخذ الشاعرة شيئا من تراث " ألف ليلة وليلة " بعد أن عصرنت المسألة وأدخلت فى عبارتها لفظة (حكاوى) المصرية العامية ، ونلاحظ أن تركيز الشاعرة قد انصب على " شهرزاد " بالذات ، فى وقت نتابع فيه التفسيرات الفكرية النسوية ، وما بعد الحداثية لقضية " شهرزاد " كامرأة قامت بدور تاريخى فى كسر الشوكة الذكورية السلطوية ، وقضية دور النساء للقيام بمهام أساسية عبر التاريخ . وقد تخيلت احدى معالجات " ألف ليلة وليلة " العصرية أنّ " شهريار " يبدو شخصية مزدوجة ، وخاصة حين يجتمع مع شهرزاد ويستمع إلى قصصها فينسى وحشيته ، ويتحول إلى إنسان رقيق ، وكأنه لم يأمر بالقتل أبدا ! بل إنه إنسان محب للثقافة والمعرفة ، ولعل حبه هذا اتضح بعد تأثير شهرزاد عليه ، فقد أمر بإعادة تأسيس مكتبة القصر ، وتزويدها بما تحتاجه من الكتب بعد أن عانت طويلا من الإهمال ونهب الخدم والحراس معظم ما فيها .

و " زينب أبو الفتوح " شاعرة مدهشة تخلق صورا شعرية غاية فى الغرابة والطزاجة والجمال ، ولعل السر فى طزاجة هذه الصور أنها فيها قدر كبير من العفوية ، التى تصل بنا إلى مضمون غير مسبوق .

والقسم الأول من ديوانها والذى أسمته : (تواصل) يطرح هم الرغبة فى التواصل مع الطبيعة ، ومع النيل ، ومع الكون ، ومع الآخرين فى زمن ينقطع فيه هذا التواصل لأسباب عديدة ، ولكن القصيدة الأولى فى هذا القسم فيها مشكلة ما تخصّ هذه الرومانتيكية الفياضة ، فى زمن يخلو من الرومانتيكية تماما ، فهل يمكن أن يتحمل هذا العصر العنيف كل هذه الرقة :

وعقد فل اتحدف على حجرى
ماستحملش ..
ساعة ما بوسته انفرط ..
لميته جوا إديك خبيته فى كتابك
وسبت لك كلمه
منقوشه على فرعه — ص ٢٣

وهناك رومانتيكية أخرى يمكن أن يمكن أن نستخلصها من قصيدة (تواصل — ص ٢٩) عندما تخاطب الشاعرة البحر ، تماما مثلما كان الشعراء الرومانتيكيون الكبار يخاطبونه ، ومثلما فعل " ابراهيم ناجى " على سبيل المثال لا الحصر ، عندما كان يتحدث مع البحر ، ويحكى له عن حبيبته ، وشاعرتنا هنا تخاطب البحر وتعده أبا لها ، وللإنسانية جمعاء ، والنقاد يعدون الحوار بين الإنسان والطبيعة ضرب من ضروب الرومانتيكية فى الابداع الشعرى . ومثلما فعلت الشاعرة أيضا فى قصيدة (أحيانا —

ص ٣٤) ، فقد كانت تخاطب البرق ، وتجعل منه رمزا للحق الذى يبرق ويضئ فيكشف عن الكذب والزيف :

لجل ما يفضح كل الكذب – ص ٣٤

والقسم الثانى من الديوان مخصص لطرح نوع من التواصل أيضا ، ولكنه هنا تواصل مع الوطن ، وفى قصيدة (صوت الوطن – ص ٤٣) يصبح الوطن والحبيب شيئا واحدا ، فالحبيب ليس هو الآدمى فحسب بل هو رمز يشير إلى كل الأبطال الشعبيين الذين حاربوا من أجل أنفسهم ، ومن أجل خلاصهم ، ومن أجل الوطن ، يشير إلى سيف بن ذى يزن ، وإلى مار جرجس ، ويشير إلى عنترة بن شداد ، وغيرهم ، وكلهم اعتلوا ظهر هذا الحصان فى أثناء القتال :

وباحب اشوفك
فارس معشّق فى الحصان
سيفك ف إيدك
يخطفنى خطف
وباحب اشوفك
شراع ممدود لحد السما
يتهز ساعت الريح
لكن .. ما ينحنيش – ص ٤٣

والأمر نفسه يأتى مرة أخرى ، بصورة مختلفة فى قصيدة (الحلم القديم – ص٨٨) وفى نص ثالث نحس أن الحبيب هو الوطن كله أيضا ، على الرغم من هذه المواصفات الآدمية التى أوردتها الشاعرة ، ولكن إذا ما تأملنا ما وراء السطور ، بما فيها من تلميحات ذكية ، لرأينا أنّ هذا الحبيب هو الوطن ، وأن قلب الحبيب هو قلب الوطن ،

فالكلماتُ فيها سحرُ الرومانسيّة الحالمة المزوجة باللوعة ، وهى تحتاج إلى الحبيب مثلما تحتاج إلى الوطن :

وبارقص ..
على طرف عمرى الخضار
وبالمس حنينك
فيهتز فيا بركان عطش
ماهو انت ..
اللى راوى جدورى
وعشقى لعيونك ..
ووجهك ولونك
وسطوة سمارك ..
وزهوك وطولك — ص٥١

وعندما تخاطب الشاعرة النيل وتصفه بأنه (رحيل فى رحيل — ص ٢٣) ، فهى لا تقصد أن النيل وحده عبارة عن تاريخ متصل من الرحيل ، بل الوضع الآدمىّ كله ، هو وضع ارتحال ، وعدم ثبوت ، وبخاصة فى المرحلة الأخيرة التى نعيشها الآن ، فكم التغيرات والتحولات والانتقالات صار زائدا فى معدله بصورة غير مسبوقة .

وفى قصيدة (سؤال — ص٢٦) تناقش الشاعرة قضية ذات طابع أيدولوجى هى قضية ضياع الحق ، فى زمن يرفع لافتة الالتزام بالقوانين والشرائع ، وتحاول أن تحلل أسباب ضياع الحق ، وترجعه لنا جميعا كمسئولية مشتركة :

لإمتى ؟..
لإمتى حقوقنا
راح تتمرمط ف الرجلين
وعيون الحب ف دم شبابنا

هاتنطق فين ؟
طول ماحنا بنسلم ع الخاينين
وبنقعد على الطرابيزة ونكتب
وبنشرب قهوة وشاى
على شرف الجيل الجاى — ص٢٦

وقد تعددت المواضع التى تكرر فيها هذا المعنى ، وفى قصيدة (أحيانا — ص ٣٤) تجعل من البرق نورا كاشفا يفضح الكذب والوهم . ويأخذ المعنى الأيدولوجى بعدا سياسيا عندما تعبر الشاعرة عن موقفها من الحروب غير العادلة التى تطحن البشر فى كل مكان ، فى قصيدة ذات عنوان مثير هو (يعيش الموت — ص ٥٣) ، وهى قصيدة مليئة بصرخات الإدانة والاحتجاج :

العالم غاوى يموت
عاشق دبدبة الدانه
وصاروخ ..
فايت فى الصوت
بيقطع قلب الأرض
وبيحفر كلمة موت — ص٥٤

ومثلما جاء لدى الزجال " عبد القادر مرسى " ولدى الباقين ، فإن أحد معانى الشاعرة البارزة ، سيكون معنى عدم قدرة الإنسان على التحقيق ، بل إن الإنسان يشعر بالاغتراب ، وبضياع حياته سدى ، فى بيئة لا تتفاعل مع انسانيته ، وقد جاء فى قصيدة (احتجاج) :

مش هو زماننا
ولا هيّة دى جنة إنساننا
ولا هيّة محطة هننزل فيها

ولاهو ده كوننا
تيجى نروّح ؟ - ص٢٨

وفى هذا الإطار تصور لنا الشاعرة هذا القدر الكبير من الاحباطات ، وفى قصيدة (إلى أبونا الزمن — ص ٣٩) مثلا تبين أن ولادة اليوم الجديد متعسّرة ، وأن لون الحياة ينن فى عيوننا ، وتنادى الزمن هكذا :

أول الابتدا فى الهد
ياحيل سنين الكون
ياضهر ابونا الزمن ..
اتشدّ .. — ص ٣٩

وفى قصيدة أخرى تلوذ الشاعر بالقاهرة ، وتسعى لأن تلتمس فيها الحنان والدفء والاستقرار ، ولكنها تكتشف أن فيها ما يدفعها نحو الإحباط من جديد :

وحشانى جدا .. يا قاهره
بس احتوائك شئ بعيد
أصبحت أخاف ..
من حبسة الكوبرى
وضيقة نفسى ..
تحت النفق — ص ٤٩

وفى نص (تصريح — ص ٥٦) يصل الإحباط إلى أقصى مدى له ، فتختصر الشاعرة الحياة ، وتقدمها فى معنى مجرد ، هو معنى الموت ، الذى ترى من خلاله أن الانسان فى النهاية ليس أكثر من جثة :

همى ف بطن الغيب
سارح كما الوُطاويط
خايف ..؟

وبايه يفيد الخوف ؟!
إذا كان آخرها
راح يطلع لجتتى ..

تصريح — ص٥٦

وفى نصوص كثيرة تعبر الشاعرة عن حالة الملل أو " الزهق " الناتجة عن التكرار غير المجدى الذى يعيشه الكثيرون ، والمسألة فى النهاية ناتجة عن عدم توازن الانسان مع واقعه ، فى ظل ظروف محبطة :

شِلت البيت ..
بتبص لى باشمئزاز
وكتاب مفتوح من شهر
على نفس الصفحة

بينادى زهقت — ص٣٧

وفى نص آخر ترى أن داخل معاناة الملل ، بكل ما تحويه ظاهرة الملل من سآمة ، وشعور بالضيق ، لا شئ أصبح قادرا على اجتذابها ، وأنها فى حالة معاناة شديدة بسبب ذلك :

من أد إيه ..
وانا ما اتخدتش ؟
وما استجبتش للفللفصول
من أد إيه ..
والشمس حارقة فكرتى
ومسوّياها ..

ومنشّفى قلبى — ص ٤٨

ولكن الشاعرة ليست يائسة ، بل هى مؤمنة بالإنسان / ومؤمنة بعقله وبقدراته الذاتية ، وبإمكانية اتساع نشاطاته

الاجتماعية ، ومؤمنة بأننا نستطيع أن نحقق المستحيل .
ولنبدأ بالحلم ، حتى نتمكن من تحقيق هذا المستحيل :
يمكن يوم الحلم يكون
أى ولاده
كلمه جديده
أو حتى بيتين
من بحر بعيد
ماعرفهوش حد — ص ٣٨

والقسم الثالث من الديوان ، أسمته الشاعرة (تسلل) وهو يطرح أشكالا من التسلل بعيدا عن السلبيات والمعوقات ، والسعى نحو الحلم ، وقصيدة (المفروض — ص ٦٣) فى قصيدة عن الحلم ، وبالتحديد عن حلم التواصل بالحبيب ، الذى يمكن أن يكون هو الوطن كله :
والمفروض ..
إنّى أفرُط لك فى التفاح
واقولك غوص
اقطف شهد وعقل وفكر .. — ص ٦٣

ومن القصائد المتفائلة القصيدة الأخيرة فى الديوان ، وتنتهى بصورة من صور التفاعل الحميم بين الحبيبين :
أول حدودى قلعتك
آخر حدودك ..
ضحكتى — ص ٩٤

وفى واحدة من أهم قصائد الديوان تفاؤلا وإيمانا بالإنسان ، وهى قصيدة (الزفة — ص٦٥) تزف الشاعرة

الإنسان منذ أن يولد متعرضة لأحواله كلها ، بين الحزن والفرح ، وبين القلق والاستمرار ومصورة حياته كأنها رحلة سفر .

والقسم الرابع من الديوان ، هو الذى سمت الديوان باسمه " حكاوى شهرزاد " ، وقد جاء فى صورة أربع حكايا استخدمت فيهم الشاعرة عناصر " ألف ليلة وليلة " : (شهر زاد — شهريار — مسرور — عبارة : بلغنى أيها الملك — وصيحة الديك — الخ)

وقد أقدمت على هذه الاستعارة الكبيرة لكى ترتبط بتراثها من جهة ، ولكى تضمن التشويق الحكائى من جهة أخرى ، ومزجت الشاعرة بين هذه المستويات التراثية . والمعطيات المصرية المعاصرة ، ومنها ، روح النص ، واستخدام كلمة (حكاوى) وتحويل الملك السعيد إلى الملك المعاند ، أو الملك المتمرد ، ومخاطبته باللهجة المصرية الحديثة :

هو انت ما وصلش لسمعك
إن القوارير الغلابه
بقيم بشر .. إنسان حقيق

عقل وجسد — ص٧٧

إنها تدافع عن قضية المرأة ، وفى مقطع آخر فى الحكاية الثانية تعقل الملك نفسه ، وتعمل على تهذيب مشاعره ، لكى يصبح ناضجا متعقلا ، بدلا من العنف والبطش والطيش ، وفى الحكاية الثالثة تناقش قضية المسجد الأقصى منتقلة إلى أحدث قضايا العصر الحديث ذات الطابع السياسى ، وفى الحكاية الرابعة تناقش الشاعرة قضية المناضلات الفلسطينيات :

بلغنى يا ملك الليالى

إن البنات البسكويت
نفضوا الورق المفضض
وعلبة الزينه
وفضّلوصواريخ الاحتفال
زفة وسط الميدان
زغروتة ملو الأرض
وفستان ..

من علم فلسطينى — ٨٣

ويطرح شعراء العامية دائما نبض اللهجة العامية ، ويتكلمون بألفاظها التى تخصها وحدها ، ومن هنا يرى المفكرون أن شعراء العامية هم أكثر القادرين على الحفاظ على أساليب العامية وألفاظها ومنطقها الخاص ، ويمكننا أن نتابع هنا استخدام لفظة (امّن) بمعنى (لما) ، أو (عندما) ، علاوة على كلمة (وشاويش) وهى جمع تكسير من تصريف الشاعرة أصلا ، ركبتها من كلمة (وشوشة) :

يا بحر صوتك فى المدى وشاويش
بترجّ عبّ الكون ولا تخبيش
وامّن تحس بنبض آهه

تحتجب ماتجيش — ص٢٩

وتتوزع فى النصوص ألفاظ وتعبيرات كثيرة مأخوذة من أعماق اللهجة العامية فى ألفاظ كثيرة ، ربما يكون بعضها فى طريقه للاندثار ، ولديها ، مثلا ، عنوان قصيدة هو (بين البينين — ص ٣٧) وهو تعبير ينتمى مباشرة للهجة العامية المصرية بمعنى (بين شيئين) . وكذلك (مَهمَن — ص٧٣) بمعنى (مهما) ، وغير هذا الكثير .

ديوان (**عرضحال**) لـ " **محمد التمساح** " :

شاعر موهوب يمتلك رؤية كبيرة يريد أن يوصلها للمتلقى ، والشاعر الكبير دائما ينبغى أن يكون صاحب رسالة محددة ، ورسالة هذا الشاعر تتضح بداية من عنوان ديوانه : (عرضحال) ، فهو عنوان يدل على الذكاء الفنى لأن " العرضحال " ، هكذا بضم المضاف إلى المضاف إليه فى كلمة واحدة : هو ورقة المآسى المصرية الرسمية التى تقدم للحصول على مساعدة حكومية ما ، وعلى المستوى الفنى هى فرصة لطرح النص الشعرى ، كما لو كان عرضا لحال الذات الشاعرة ، فتبثّ ما لديها بحرية وشفافية . وفى الوقت نفسه فالشاعر يريد أن يعبر عن شكاوى الإنسان المصرى ، مثل الفلاح الفصيح ، فى قصته المعروفة .

ومن المهم فى البداية الإشارة إلى أن تقنية القصيدة القصيرة تتطلب مهارة خاصة ، لكى تتمكن من توصيل رسالتها للقارئ ، وهى قادرة أيضا على التعبير عن الفلسفة الجديدة فى حياتنا ، فالجزء أصبح لا يقل أهمية عن الكل ، وكلما صغر حجم النص الشعرى ، انتبه لقضية صغيرة محددة ، مما يعطى لرؤية الشاعر دقة وموضوعية وفهما عميقا خاصا لما يطرح من قضايا .

ولكن ما يمكن أن يأخذه القارئ على هذا الشاعر الحساس هو هذا اليأس العنيف الذى قد يصل إلى حد العدمية فى بعض الأحيان ، وهذا قد يقلل من أهمية الموهبة وينال منها . لأن اليأس سهل بسيط ، ويستطيع أى إنسان أن يرفض كل شئ ، وأن يهرب من مسئولياته بدعوى اليأس و (يزرق بعيد — كما قال الشاعر نفسه — ص٥) ، ولكن الأصعب ، والأبقى والأعظم ، أن يتمكن

الإنسان من مقاومة الإحباطات ، والإضافة إلى عالمنا ، وأن يتمكن من أن يفضح الكذب والزيف ، وأن يضع قالبا فى السور الذى يحمى المكاسب الإنسانية . صحيح نحن نعيش الآن ظروفا شديدة القسوة ، والإنسان البسيط مطحون بكل أشكال المعاناة ، ولكن المثف والشاعر على وجه الخصوص ، ينبغى أن يكون قادرا على الصلابة والتفاؤل ، وهداية الناس الى التفاؤل ، وإلى انتهاج الطريق الصحيح ، مهما كانت الصعوبات والمعوقات شديدة فى حياتهم .

والنص الأول فى الديوان (من غير مدد — ص٥) فيه افتقاد ثقة شامل ، يتهم فيه الشاعر كل البشر بشكل مطلق ، بافتقاد روح التعاطف والتعاون ، وهذا غير صحيح ، وحتى لو كان فيه شئ من الصحة كان لابد للشاعر أن يربطه بشكل فنى إبداعى بظروف محددة ، أو بأسباب طارئة ، تدفع البشر إلى أن يغيروا طبيعتهم الحقيقية ، فالبشر منذ الأزل يمتلئون بعواطف التكاتف والمساندة والتعاون والحب ، وإلا لما وصلت البشرية ، إلى ما وصلت إليه اليوم من تقدم وتحضر ، فلو صح ما تصوره الشاعر عن البشرية ، لكان البشر قد أفنوا بعضهم منذ القرون الأولى ، إلا إذا كانت المسألة تمثل محض تحذير من الشاعر ، حتى لا يصل الناس إلى هذه الدرجة المتدنية :

الناس تعوزها
ف لوسع تلاقيها
ويّاك بميت لسان ولسان
ولما تبدأ تنغرز ف الصعب
وتخش الميدان
كله بيجرى وينفلت
يزرق بعيد'

وتعيش وحيد ف أزمتك
من غير مدد
ولا ريق حنان – ص٥

ومن القصائد التي احتوت على افتقاد ثقة شامل أيضا قصيدة (سرّك ودنك – ص٧٥) التى تدعو إلى إيقاف البوح مع الآخرين ، وافتقاد الثقة فيهم ، وقصيدة (اللى عليه الدور – ص٨٠) تطرح الرعب الذى يسكن داخل وخارج الروح ، وتتوقف إمكانية التطور أو التقدم والغتغيير تماما فى قصيدة (الغفلة والمحنة – ص٨٧) . واختلف مع الشاعر فى قصيدته (الروح العريانه – ص٦٥) لأنها تتخيل الغربة كما لو كانت مصير الإنسان ، وأنها لا مناص منها ، لأنها حائط مسدود لامهرب منه ، كما اختلف مع الشاعر فى قصيدته (طرح الرماد – ص ٨) أيضا لأنه يتصور فيها أن الخراب قد دمّر كل شئ فينا ، ودمر كل معطيات الجمال والعطاء والإضافة ، ولم يبق سوى الهلاك والموت ، أختلف مع الشاعر لأننى أعتقد أن الطاقة الإنسانية باقية إلى الأبد ، صحيح أن هناك ظروف تستجد بين الحين والحين ، تدمر الكثير من المكتسبات الإنسانية السابقة ، وبخاصة فى المراحل التى يحدث فيها التغير الجذرى من مرحلة إلى مرحلة ، كما يحدث الآن ، ولكن هذا لا يمنع استمرار البذرة لطيبة فى حياة البشر ، واستمرار قدرتهم على تطوير أنفسهم ، وتطوير حياتهم ، ونشر القيم الإيجابية التى تدعم الحياة :
النار بتاكل كل شئ
حر وجميل فينا
معدش فاضل أى شئ

بنحبه حوالينا
طفح الخراب
وهم وسراب
صبح الرماد طرحنا
وحصاد تقاوينا – ص٨

وفى قصيدة (الحقيقة والوهم – ص١٠) يتخيل الشاعر أن الزيف يحاصر كل شئ حولنا ، يحاصر ما هو خارجنا ، وما هو فى أعماقنا ، وأن السكر يغلف الأشياء ، لكن باطنها مرّ ، ويرى أن الوهم هو قانون الحياة ، ويتساءل عن كيفية جعل النفوس حرة ، والشاعر هنا يغض النظر عن طبيعة المرحلة البينية التى نعيشها الآن ، ويغض النظر عن الطبيعة الإنسانية الحقيقية التى تحوى عناصر الاستمرار والتقدم .

أما القصيدة (القلق والنوم – ص١١) فهى تريد أن تتهم العالم بأنه مسكون بالتضاد الذى يمكن أن ينغّص حياة البشر ، وأن يقلقهم ، ولكن هناك رأى آخر يمكن أن يقال . وهو أن التضاد أصبح جزءا فعليا فى حياتنا اليوم ، ولكننا يجب أن ننظر له من منظور آخر ، فهو يثرى الحياة فى الأصل ولا ينغّصها ، وكل إنسان يمكن أن تأتى له لحظات للنشاط العقلى ، ولحظات للخمول العقلى ، ولحظات للخمول العقلى البسيط فى صورة إجازة قصيرة ، وكل إنسان تواتيه فكرة إبداعية فى لحظة ، ولا يتمكن من الإبداع فى لحظة أخرى وهكذا ، وهذا هو طابع الحياة العنى ، ونكهتها الخاصة التى يجب أن نفهمها ، ونعرف كيف نتعامل معها :
مرّه القلق والنوم

حبّوا يكونوا صحاب
عاشوا ف سكن واحد
من غير حيطان ولا باب
النوم فرد جسمه
ويدوب غِفِل سِنّه
زغده القلق فزعه
قال له اصحى فوق ليّه
لو ناوى نبقى احباب

أما قصيدة (لا شئ – ص١٦) فهى تقترب مما يمكن أن نصفه بما يسمى بالعدمية ، فحروف اسمه مذبوحه ، وهو قد تحول إلى شبح أو خيال أو مجرد خواء ، وقصيدة (الكراسات انطوت – ص١٩) توحى بانتهاء العام الدراسى ، حيث سيتبعثر التلاميذ فى الحياة بكل ما فيها من ملل و " زهق " وضياع حتى يتحولوا إلى مجرد فقاقيع زحام !! ، والشوعة التى أنارها الشاعر فى قصيدة (قلبى الضرير – ص١١٣) ، وجعلها بديلا لمصباح " ديوجين " ، تطفؤها رياح الظلام ، أما قصيدة (دنيا مليانه – ص١٨) فتبدأ بهذه الرباعية اليائسة :

دنيا مليانه بلاوى
كل بلوه بلون وشكل
كله واحد نايبه فيها
لما شبعان منها ركل – ص١٨

والأمر نفسه فى قصيدة (معدش شئ – ص٢٣) وفيها اتهام مرير لكل البشر ، وقصيدة (العمار والخراب – ص٤٩) من القصائد التى يمكن أن يحس القارئ تجاهها بالاختلاف

لأن الشاعر يجعل فيها هذا التساوى بين العمار والخراب ، بل يجعل الموت يحيط بكل عطاء فى الوجود .

وفى قصيدة (مفيش جديد — ص ١٣) تطرح إحباطا من نوع آخر ، وهو عدم القدرة على التواصل مع الحبيبة ، وبرغم المحاولات الكبيرة المبذولة إلا أن الحبيبة لا تمارس سوى العناد والابتعاد :

أنا مهمت اقرب
برضه ليه منك بعيد
ومفيش محاولة
لقربنا
بتضيف جديد
قوليلى معنى
القرب عندك
يبقى إيه ؟
والحب جوه
قاموس حياتك

سور حديد — ص١٣

وفى قصيدة (عمر بحاله — ص١٢) يخطوا الشاعر خطوة جديدة فهو يحدد سببا من أسبا اليأس والإحباط الشديد الذى يعيشه ، فهناك أسباب اقتصادية محددة منها فقر الأسرة المصرية التى تعيش ظروفا شديدة القسوة . والأب يتأمل احتياجات أولاده ، ولكنه غير قادر على تلبية هذه الاحتياجات (مقدرتش أدبأ مصاريفهم) ، ويمكن أن يقترب هذا النص من نص آخر هو (البيت العتيق — ص٣٦) من حيث أنه يحدد الأسباب الاقتصادية بعدّها جذرا لمشكلة الإحساس بعدم التحقق والإحباط ، فيحدد الشاعر كيف

أن الأسرة التى تتكون من خمسة بطون ، لاتستطيع أن تحصل على ربع كيلو حليب ، ورغيف من الصبر الجميل ، وفى قصيدة أخرى هى (إدينى روحى – ص١٠٢) يحلل أزمة المرأة التى ارتبطت برجل لا يحترمها ولايمنحها انسانيتها .

وعلى الرغم من كل هذا اليأس والهزيمة ، إلا أن بعض القصائد تأتى لكىتعبر عن الجانب المتفائل فى أعماق الشاعر الشاعر ، ومنها هذه القصيدة (بدر التمام – ص١٥) والتى تبدأ بالحلم الذى يتفاعل مع لون النيل ، ثم يصعد فى السماء ليصبح مثل القمر فى كامل استدارته يبدد ظلمات الليل :

الحلم لما انولد
كان لسه عوده نحيل
أخضر كقلب الوطن
قمحى بلون النيل
ولما طاب واستوى
بان ع الملا حسنه
بدر التمام فى السما
راشق ف عين النيل – ص١٥

ويمكننا أن نبحث بين دفتى الديوان عن قصائد متفائلة أخرى ، فنعثر على قصيدة (نبلّ ريقنا بالحياه – ص٢٤) التى يدعو فيها الشاعر الناس أن يشاركوه عناق الوطن ، وأن يعمل الجميع على أن تختلط أرواحهم ، وأن يبدأوا فى تغيير طريقهم ، وأن يبدأوا فى تذوق طعم الحياة ، والقصيدة التى تليها أيضا (صاحبة العصمة – ص٢٥) من أكثر القصائد تفاؤلا ؛ وفيها منادى مؤنث ؛ يمكن أن

يكون الحبيبة ، ويمكن أن يكون القاهرة ، ويمكن أن يكون مصر كلها ، فهى التى تمنح وتعطى وتسعد كل من ينتمى لها أو يحبها . وهناك قصيدة أخرى مهمة هى (الشهيد : ابراهيم سليمان – ص٩٥) وهى القصيدة التى تمجد قيمة الشهادة من أجل الوطن ، وأيضا القصيدة التى أنهى بها الشاعر الديوان (آه يا وطن – ص١٤٧) هى أغنية رقيقة يستنهض فيها الشاعر وطنه لكى يبدأ ميلاده الجديد :

آه يا وطن
فين نخوتك ؟
انفض غبار الموت
وقوم من رقدتك
شق الوريد
اروى انتفاضك وانتصابك
من صلابة دمنا
وابدأ ميلادك من جديد – ص١٤٧

والشاعر يمتلك قدرة كبيرة على تشكيل نصه ، وله دراية وخبرة بتكوين النص القصير الذى يتطلب احتشادا خاصا ، وفى النص التالى (صاحب الملكوت – ص٢٨) يتفاعل معنى الدعاء ، مع موسيقى النص (مستفعلن فعلن – ذات الوقع التراتبى القادر على المناجاة) ، ونظام تقفيته الذى يوزع ثلاث كلمات قرآنية فى أول ووسط وآخر النص (الملكوت – الجبروت – الحوت) :

فوضت أمرى إليك
يا صاحب الملكوت
ذا القدرة والجبروت

علیل وطالب شفا
قادر تزیح عنی
وتعینّی علی شدّتی
کما عِنت یونس نجدته
من جوف ظلام الحوت — ص٢٨

ديوان (**شخصيات من قرية مجهولة**) د " **أحمد أبوسمرة** ":

يجعل الشاعر اسم ديوانه أقرب لاسم مسرحية ، وهذا ليس بغريب عليه فهو فنان متعدد المواهب ، وهو أحد المسرحيين في الإقليم ، وفي الغالب فإن الشاعر يقصد المعنى العكسى لما جاء في هذا العنوان ، فعلى الرغم من أن القرية شبه مجهولة على الخريطة الإعلامية ، مثلا ، لكنها قرية تعجّ بالنماذج الإنسانية الرائعة ، النماذج الإنسانية الريفية ، التى عبر من خلالها عن الهم الإنسانى العام ، إنها النماذج التى تعيش عالما إنسانيا ثريا ، والأعمال الإبداعية الكبرى — كما يقول جونتر جراس — تنبع دائما من الريف ، لأن الريف دائما هو منبع القيم الاجتماعية والأخلاقية رفيعة المستوى ، القيم التي يحيا بها المجتمع الإنسانى كله ، لقد كان واضحا من خلال خبرات الكاتب أنه عاش طفولته وشبابه المبكر متشبعا بقيم القرية المصرية والطبيعة البكر ، بخضرتها ومياهها وشمسها العفية تحت القبة السماوية الزرقاء الصافية ، بين رجال أقوياء ممتلئين حماسة ونشاطا وحبا وتفانيا في العمل ، يقدم الشاعر هذا الخطاب الاجتماعى القروى من خلال نماذج من الشخصيات القروية التى تغرق فى صور شتى من الكفاح اليومى الشريف ، وهذا يظهر ليس فى النصوص فحسب ، بل يبدأ إحساسنا به منذ الصفحة الأولى التى نطالع فيها الإهداء ، فالشاعر يهدى الديوان إلى كل الشخصيات

العظيمة التى علمته الخير فى قريته ، هذه الشخصيات الحاضرة فى ذاكرته كفعل من أفعال الخلاص أو النجاة فى عالم تسود فيه القيم السلبية وغير الإنسانية ، كل حادثة أو موقف ورد لدى الشاعر ، هو محاولة منه للتمسّك بقيم قريته ، وتحصّنٌ خلف تقاليدها ، وقيمها التى تؤكد معنى الجدلية بين الإنسان والمكان فى أنجح صورها ، فمن غير الممكن أن نتعرف على الانسان دون أن نتعرف على ملامح المكان الذى نشأ فيه وترعرع ، وملامح الشخصيات التى عايشها فى ذلك المكان ، ولقد رسم الشاعر هذه الشخصيات منطلقا من وعى مفاده أن طبيعة المكان تشكل مزاج الإنسان ونشاطه ونمط معيشته ، لذلك فإن حضور هذه الشخصيات يصبح جملة دلالية تعكس محور التفاعلات الإنسانية فى هذا المناخ القروى .

وإذا عدنا للإهداء مرة أخرى ، وإلى الشخصيات القروية الرائعة ، وإلى أبيه ، وأمه ، سنكتشف أن هؤلاء جميعا يمثلون القيمة الجوهرية العظيمة فى حياته . وإن كان بعض القراء قد يختلفون مع حكم الشاعر المطلق على زماننا الآن بأنه(زمن الفالصو) ، لأننا يجب علينا أن نتعلم كيف نستطيع أن نتعامل مع المستجدات فى حياتنا ، وكيف نتعلم أن نجابه كل مشكلات حياتنا مهما كانت قاسية ، حتى نبدع حياتنا الجديدة ، مثلما ابتدعها أجدادنا وآباؤنا .

يبدأ الشاعر القسم الأول من ديوانه بقصيدة تبرز مدى معاناة المصريين وصبرهم على آلامهم ، من خلال هذه الصورة البارعة :

قلبى الطبق مليان
بالصبر والأحزان
متقاس قوى ومحبوك

بين الشكوك والشوك – ص٢٢

والكاتب ينسج صوره بشكل استعارى ، بل قد يكون موضوع القصيدة برمته موضوعا رمزيا ، فبعد القراءة يتضح للقارئ أن نص (البحر – ص٢٥) على سبيل المثال ، ليس مقصودا به البحر بالمعنى المائى ، ولكنه البحر الرمزى المتعلق بالحب العميق الذى لا قرار له ، البحر الذى يريد من مرتاده أن يمتلك القدرة على المغامرة ، ويريد من مرتاده أن يمتلك القلب الشجاع ، لأن (الموج بيضحك ع اللى خاف – ص٢٧) كما جاء فى البيت الأخير من القصيدة.

والشاعر محب للحياة ، وهو عاشق خبير بعالم العاطفة والحب ، وفى قصيدة (عيل صغير – ص٢٩) يتحول إلى طفل صغير يبتغى حماية الأم أو الحبيبة ، فهو يشعر تجاه الحبيبة بالأمان ، ويعطيها صفة شعبية رائعة ، فهى كالدّروة ، والدّروة حائط قد يكون ضعيفا بسيطا لكنه يحيط بمن يحتمى به ويستره ، ثم يؤكد الشاعر قيمة العطاء الأنثوى هكذا :

جناح إيدك يلملمنى – ص٢٩

والقصيدة التالية وعنوانها (عيال – ص ٣١) فيها حلم بالطفولة أيضا أو حنين لها ، وكل منا يتشبث بالطفل الذى فى داخله ، بكل ذكرياته وبراءاته ، والأطفال دائما يعيشون حالة آدمية مثالية ، لأنهم لايعرفون الكذب ولا النفاق ولا الخيانة ، والشاعر يرثى وضعه ، لأنه متمسك بطفولته ، ولكن بعد أن طارت من يديه كل الذكريات الجميلة :

صحيح زادت سنين عمره

وأحلام السنين طابت

لكن بارت

ووقعت منه فى السكه — ص٤٣

ويطرح الشاعر موقفه من قضية البسطاء ومعاناتهم ، وقضية الحلم ودوره فى حياتنا ، ولديه قصيده عن (القدس — ص٣٩) ، ولديه أكثر من قصيدة عاطفية ، أما القسم الثانى من الديوان ، فقد خصصه الشاعر لتقديم نماذج إنسانية قروية أصيلة ، منها : (أم محمود — ص٥١) وهى القابلة ، أو " الداية " أو المرأة المولدة التى تدور على بيوت القرية لتقوم بمهمتها الكبيرة ، فى توليد النساء ، وهو دور خطير وشديد الأهمية فى حياة القرويات ، فهى توزع الأفراح فى البيوت :

الفجر لما يحين ميعاده
بيشق فى الليل الخلاص
والطلق يسبق شقشقة الميلاد
زقزقة العصافير

وام محمود ماليه البيوت بالونس — ص٥١

وقد أجرى الشاعر حوارا شعريا موحيا داخل النص بين القابلة والمرأة التى تلد ، ولعل انتماؤه لمجال المسرح قد ساعده فى ابداع هذا الحوار :

اسحبى يابت نفسك يمّتى
ماتصرخيش
امتى الميعاد يا خاله أرتاح واترحم
لحظة يريد ربك يفتح فى الجدار
والضحكة تملا وشّها
" شدى حيلك "

باين عليه واد وشقى — ص ٥١

وشخصية (الشيخ حسن العُقيلى – ص٥٣) وهو أقرب إلى رجل الدينالصوفى المشرق الوجه الذى يسير فى سكة النور ، وقد رسم الشاعر حوله هذه الهالة النورانية الرائعة :

إنسان
ومتلفع بشال فضه
وتنشد .. قلبى يتوضّى بضىَ الوصل
وبتسرج بالتواشيح مسالك
للعيال تدخل فى حوش روحك
وتغرق فى الغياب " الله حى "
بيجمّع الأحباب سلاسل ضىّ
يفكوا الضلمة بالقناديل – ص٥٣

و(عبد العظيم محسب – ص٥٥) الذى كان نموذجا لرجل الحق الملتزم الذى لا يحيد عن الحق مثل السيف البتار ، وعندما رحل ، ترك بالطبع هذا الأثر العظيم المفجع لدى أبناء القرية. وهناك نموذج آخر هو (الحاج عبد الجليل نافع – ص٥٧) وهو الرجل المصرى الأصيل الشامخ شموخ النخيل ، وهو الرجل الغنى بما يمتلك من صفات إنسانية ، فهو القوىّ (اليابس فى وقت الشده) ، والرقيق رقة النهر فى وقت السماحة : (بتلقاه نيل .. فايض من التباسيم)، وهو يمكن أن يكون عنيفا فى قوة ندائه (تروح ونظرة عنيك مليانة بالرهبة) ، وأحيانا يكون رقيق الصوت ، حتى أن (لسانه ينقط ضى) ، وهو فى النهاية رجل الحق والعدل :

يضيّع عمره عشان العدل والمعنى
فى دنيا بتقسى على الغلبان – ص٥٨

أما (محمد أبو سليمان – ص ٥٩) فهو قارئ القرآن فى القرية :

من عادته يلف بيوت فاكره الغاليين
وبيقرا بحته بخمسه كل خميس
أو حبة عيش مخبوز طازه

سخن وخمران — ص٥٩

وينقل لنا الشاعر نموذج شخصية (سليمان العبيط — ٦٧) الذى يخاوى الجنّ والملائكة ، وشخصية (أبوسيد الحلاق — ص٧٥) بثرثراته وحكاياته التى لا تنتهى ويده الخفيفة . وشخصية (عم سليمان بتاع البوغاشة — ص٧١) الذى توزعت حلاوته على الوجود كله ، وعلى الفتيات الجميلات اللائى يمررن :

ويهز صوانى البسبوسه تطرح ياسمين
يا زمان ..
العمر الفايت من غير بساتين
وبنات الشارع بالفساتين الطازه
بتشر عسل ربّانى
وحلاوه بوغاشه ببلاش

عم سليم كان يفرد شاش — ص٧١

وهكذا تجتمع الشخصيات القروية لكى تعطينا هذه البانوراما الدرامية المتنوعة ، وقد نجح الشاعر فى خلق الدراما المتعلقة بكل شخصية على حدة ، بالإضافة إلى الدراماالتى تشيع من تجاور وتفاعل هذه الشخصيات مجتمعة . ثم نتهى الديوان بقصيدة ساخرة هى (البلياتشو — ص٨٩) عن البهلوان الذى يدور فى الطرقات يخفف على الناس شعورهم بالمآسى ، وكأنه رمز للمخلص ، أو رمز للشاعر نفسه :

ويحاور كل عيون الناس

بالوشم والبودره
اللى مغطيه خدوده
وبصابع الروج
بيلون دقات الحزن الناطقه فى عينه – ص٨٩

وتنتهى القصيدة المقطع الرائع الذى تنقلب فيه الحقائق، ويتحول كل البشر إلى بهلوانات، بينما يفقد البلياتشو كينونته كبهلوان، والعنى يتضمن إدانه للبشر الذين يفقدون الصدق، ويضعون الأقنعة الكرتونية على وجوههم، وهو المعنى الذى يمكن أن يجد هوى لدى الشاعر بصفته أحد فنانى المسرح :
شاف كل وشوش الخل وشوش كرتون
فى الوقت اللى مسك فيه
حتة قماش بينضف بيها
وشه من الألوان – ص٩٠

ديوان (**بنعيش بـ ½ روح**) د" **عبد الناصر حجازى** " :
شاعر حساس يمتلك خبرة ابداعية كبيرة، وخفة ظل لا حدود لها، وأهم ملمح لتجربته، هو انتمائها للبسطاء والفقراء من أبناء الوطن، ودفاعها الجميل عنهم ؛ وهذا ما يمكن أن نتابعه فى معظم النصوص التى ضمها هذا الدبوان، والقصيدة الأولى على سبيل المثال تصرح بهذا المعنى بداية من عنوانها : (أنا منكم – ص٧)
أنا زيكم
بفرح ساعات واحزن كتير
أنا منكم
من حيّكوا الشعبى الفقير – ص٧

ولا يحب الشاعر أن يعلن عن انتمائه للفقراء فقط . ولشهداء العراق وفلسطين ، وأن يعلن عن إحساسه الرائع المتفائل بأن نبع الجمال الفياض لا ينتهى (بيثبت لى الزمن .. / إن الجمال ما خلصش – ص٦٣) ، بل يحب أن يعلنعن انحيازه لقيم الحق والعدل ، وفى المقطع التالى من القصيدة التى سمى الديوان باسمها : (بنعيش .. بنص روح – ص٥٠) يطرح هذا المعنى عن السلام العادل بين الالبشر . وكأنه يقيم جمهورية أفلاطون جديدة ، فيها عالم مثالى يعيش فيه كل البشر فى منطقة بيضاء فى وسك الكرة الأرضية ، بعد أن ننتهى من كل المشاعر المؤامة التى عانينا بسببها طويلا ، فتذهب إلى غير رجعة ، ونعيش حياة جديدة ننعم فيها بالحب والسلام :

ياريت نقدر
نعيش فى المنطقة البيضا
ونتمركز فى خط الاستواء
نحرق كراكيب المشاعر ..
والسنين المؤله
عشان يساعنا الكون ونقدر ..
نمسح الدم اللى نازف م الكتب
ونقطع السّم اللى فى ديول الكلام
ونا مش بنادى بدين جديد
لكن ياريت .. من كل غيط ..
نجمع سنابله المثمره ونعجن بُهم ..

خبز السلام – ص٥١

ولدى الشاعر قدرة كبيرة على خلق الصور الطريفة متعددة الدلالة ، ففى القصيدة السابقة يقول (باكل

رغيفكوا المحشى جوع – ص٧) وسر جمال هذه الصورة هو التضاد الصارخ بين الرغيف من جهة ، والجوع من جهة أخرى ، وهو الأمر نفسه الذى نجده فى عنوان إحدى القصائد : (حافى .. فى دولة المسامير – ص ١٠) !! ، وفى قصيدة أخرى ، يقدم هذه الصورة البارعة التى توحى بمقدار المعاناة الشعبية : (عاوج دراع الصبر إيد عكاز – ص١٠) وسر جمالها هذا التصور التركيبى الذى لا يكتفى بتجسيد الصبر ، بل يستعير لذراعه شكل العصا التى يتوكأ عليها الانسان ، وفى صورة أخرى طريفة يقول : (زاحفه الغيوم .. / ع الشمس تلحس ضيّها – ص٥٠) ، وكذلك هذا التصوير الملفتالذى يمتزج فيه الصوت بالضوء بطريقة مجازية مثيرة : (المغرب أدّن والشوارع عربدت فيها الكلاب ، / وستارة الضلمه .. / مخرمها النباح – ص٩١) .

ويتأمل الشاعر كثيرا من الأفكار والقضايا التى نعيشها فى كل يوم فيصل إلى نتائج مهمة ، منها هذا القدر الكبير من الزيف الذى يحيط بالإنسان المعاصر / زيف ينبع من كل شئ ، حتى المشاعر والأفكار البسيطة ، وفى قصيدة (أنا المزيف – ص٣٢) يبتكر معنى مدهشا وهو أنه هو شخصيا قد أصبح نسختين (!!) : واحدة أصلية والأخرى مزيفة ، وأنه يتحرك بنسخته المزيفة المليئة بالتعديلات ، ومنها أن الإنسان يعيش مغتربا ، وحيدا ، كما لو كان لاشئ يحيط به سوى الظلام : (كنت أنا .. فى الكون لوحدى ، / والضلام حاطط عنيّا .. / جوّه عبه – ص٢٥) ، أو أن هناك حالة من عدم التحقق الآدمى فى قصيدة (مش موجود – ٣٤) ، فعندما مد يده فى جيبه ليخرج بطاقة الهوية لم يجد فيها أية بيانات : (ولقيت

صورتى بتسخر منى تقوللى : خرجت ومش هتعود – ص٣٤) أو أن هناك دائما إحساس بالفراغ ، وبأن أحلام الإنسان تضيع سدى ، وأن وجود الإنسان نفسه لاقيمة لهفى بيئة قد لا تعطى الإنسان المعنى الحقيقى لوجوده ، يقول فى قصيدة (زوايا الفراغ – ص١٣) :

أنا اتعميت ..
ولا الوجود فاضى؟
شايف قصادى فراغ ..
مالوهش حدود
هو الوجود .. فعلا كده فاضى .
ولا السبب إنى ..
منيش موجود ؟ - ص١٣

وينهى الشاعر قصيدته بهذه الرباعية التى تؤكد ذات المعنى:

لانا بوجودى سعيد
ولا بالعد راضى
أنا اتعميت بصحيح ..
ولا الوجود فاضى – ص١٤

وفى إطار بحث الشاعر عن الخلاص ، يمكن أن يحلم ، لأن الحلم صورة من صور الخلاص ، وهو حالة انعكاسية للواقع ، لا كماهو موجود ، بل كما يطمح البشر أن يكون ، وهذا الطموح يكون مترسخا فى ذات المبدع ، ثم ما يلبث أن يظهر فى أعماله الإبداعية كحالة من حالات الخلاص . والخلاص حاجة من حاجات البشر لإيجاد حياة آمنة ، وحاجة من حاجات الذات من أجل استقرارها ، البحث عن كينونتها فى هذا الوجود ، وبحث عن الحرية والعالم الأفضل .

ويكتب الشاعر قصيدته الأخيرة فى الديوان فائضة بحالة البحث عن الخلاص : (محتاجين لك – ص٩٣) وفيها منادى مجهول هو المخلص الذى سيخلصنا وينقذنا مما نعانى منه من أزمات ، وفى صورة شعرية اخرى فى قصيدة (ارميلى طوق – ص ٤٠) يطرح المعنى ذاته ، معنى البحث عن الخلاص ، وولكن من خلال صورة مركبة ممتدة . وفيها يحس الشاعر بأنه قد غرق تماما فى بحر الضياع ، أو فى بحر الغياب الشامل عن الوجود ، وأنه قد فارق الدنيا الفعلية ، وأصبح يقاوم الأمواج العاتية ، والجميع يتصورون أنه مجرد جثة ، فيصرخ فى استغاثة هائلة ترج شطئان العالم :

ارميلى طوق
الدوامات بتشدنى ومحتاج لإيد
تسحبنى فوق
ارميلى طوق ..
أرجع به تانى لدنيتى
من أد إيه عمال بعافر فى الغرق
واشرب فى ملح
وألف مركب رايحة جايه تبص لى ..
على إنى ميت
رغم ان زفيرى بيهد الشطوط – ص٤٠

وإذا كان إخلاص الشاعر للبسطاء فى بلاده ، ينبئ عن أن معنى الإخلاص بشكل عام ، وهو معنى أساسى لديه ، فمن الطبيعى أن نستشعر اخلاصه لحبيبته التى عاشت العمر معه ، وشاركته حروبه ضد الظلم والظلام ، وأعطته العاطفة والحب والسكينة والجمال ، والمرأة دائما هى رمز

العطاء، وهى ترى الحب ساحة تضحى فيها بجسمها وروحها وهى راضية. فالمرأة هى الحب نفسه، ومن الصعب أن ترى السعادة أو أن تتخيلها دونما وجود امرأة .. فالمرأة هى مفتاح السعادة الحقيقية وهذا ما يمكن أن نتابعه فى قصيدة (شريكتى فى الرحلة الجميلة — ص٦٣) :

وما اعرف عدّى من عمرى ف حضنك كام ..
ماهى الأيام .. معاكى بتبقى شئ تانى مالوش تقويم،
ولما مشيت ف قلبك .. شدنى الترحال
ولو احساسى كله اتقال
ماهيكفينى ألف ديوان
يانسمة حب بتهفهف على الوجدان وتحيينى
سنين وانتى تقاسمينى ف شهيق الروح — ص٦٣

وينهى الشاعر قصيدته بهذا المعنى الجميل الذى يجعل الحب مقترنا بالزمن كله، فى الماضى (الذكرى) وفى الحاضر (يحدث الحبيبة : بقولك إيه)، وفى المستقبل(بكره):

هقولك إيه ؟
ياأجمل ذكرى فى الماضى،
وأروع حلم جاى بكره
بحبك حب مايعبرش عنه كلام ولا (شعرا) — ص٦٤

وللشاعر معان غزلية رائعة، لعل أهمها وأكثرها رومانتيكية هو ما ورد فى قصيدة (رسمتك بين خلاياى — ص ٧٥) وهى مليئة بصور مبتكرة تدل على قدرة الشاعر على الابتكار وعلى التفرد الإبداعى، عندما يجعل من نفسه عشا أرجحته الحبيبة على فرعها، كما لو كانت هى نفسها شجرة، وتصبح علاقة الحبيبين مثل علاقة العش

بالشجرة ، أو عندما يجعل مشاعره وعواطفه مثل النجيل الأخضر الذى يفرشه تحت أقدامها ، مثل الجنة تحت أقدام الأمهات ، فى المأثور :

وأموت شلبك ..
مشاعرى ف طرف جلبابك
دنا العش اللى مرجحتيه على فرعك ،
باشوف فيكى ..
مشاعر ما اقدر أوصفها .. ونا شاعر
ولا احكيها ..
ملامح تعجز الريشة ..
فى إيد فنان تحاكيها
وبافرش تحت رجليكى مشاعرى نجيل — ص٧٥

❖❖❖

ونحن جميعا نريد لتقاليد العامية أن تثبت ، ونريد أن نظل نطورها ونضيف إليها ، حتى تظل التجربة تتطور على أيدى الشعراء جميعا ، بدلا من أن يظل كل شاعر يمارس تقاليد مختلفة تخص تجربته وحده ، وهناك على سبيل المثال اضطراب عام فى استخدام حرف الجر (فى) فالبعض يضعه كماهو ، والبعض يختصره إلى (ف) ، والصحيح أن هذا الحرف يمكن أن يكتب بالطريقتين حسب طبيعة الجملة الموسيقية ،

فلو كانت تتطلب إشباع المد كتب بالياء ، وإذا كانت تتطلب نطق الخطف السريع تحذف الياء ، وقد جاء فى أحد نصوص الشاعر عبد الناصر حجازى هذا البيت الشعرى: (

وما اعرف عدّى من عمرى ف حضنك كام — ص٦٣) وقد أورد الشاعر حرف الجر هكذا (فى) على الرغم من أن

اشباعه بهذه الطريقة سيحدث خللا موسيقيا فى أثناء قراءة البيت ، لأنه يجب أن يقرأ بطريقة سريعة ، أقرب إلى الخطف منه إلى الا شباع .

وهناك قضية أخرى : فعندما يقول الشاعر " عبد القادر مرسى " : (دبلانة – ص٧) فهو يخالف تقاليد العامية التى رسخت طوال العقود الماضية ، لأن التاء المربوطة لا مكان لها هنا ، ولا مكان لها فى العامية المصرية إلا فى حالة الإضافة ، ومن المفروض أن تكتب هذه الكلمة هكذا : (دبلانه) ، والمشكلة نفسها يمكن أن تتكرر مرة أخرى فى كلمتى " شقيانه " و " محروقه " ، فقد طبعت بهذه الصورة : (وشوش شقيانه تحت الشمس محروقه – ص٩) ، ولكن المسألة تختلف فيما يخص كلمة "حتة" فالتاء تنطق ، وقد أثبتها الشاعر بالفعل:(وحتة جبنه فوق لقمه) . وهذه المشكلة تتكرر كثيرا ، ولدى عبدالقادر مرسى أيضا طرائق كتابية أخرى مخالفة للنظام العام الذى سارت عليه الكتابة بالعامية ، فهو يكتب القعدات (بمعنى الجلسات) : (وكنا ننصب الأعدات – ص٣٠) ، وغير ذلك مما يجب على شعراء العاميه الانتباه له .

وكذلك عندما تكتب الشاعرة " زينب أبو الفتوح " كلمة (محطه) هكذا : (ولا هيّه محطة هانتزل فيها – ص٢٨) ، أو تضع الهمزة فى أعلى الألف فى كلمة لإمتى (ص٢٦) ، فتكتبها لأمتى ، وبخاصة عندما تكررها فهى ليست مجرد خطأ مطبعى ، وبذلك تخالف الشاعرة أيضا القواعد العامة للكتابة بالعامية ، وهى القواعد التى استقرت لفترة طُويلة ، لأن الهمزة فى العامية ، مثل

الفصحة ، وتوضع فى المكان الذى يوضح نطقها سواء أكانت فى أعلى حرف الألف أو فى أسفله .

والأمر نفسه يمكن أن يتكرر عند الشاعر محمد التمساح ، وكلمة (مرّه) كتبها الشاعر : (مرّة القلق والنوم / حَبوا يكونوا صحاب – ص١١) ، وكذلك يمكن أن يكون وجود الهمزة فى كلمة (احباب) خطأ موسيقيا سيعطل نطق البيت الشعرىّ موسيقيا عندما قال : (لو ناوى نبقى أحباب – ص١) . وعندما يقول الشاعر عبدالناصر حجازى : (والضلام حاطط عنيّا .. / جوّة عبه – ص٢٥) فهو يتجاوز الصحة لأن لفظة
(جوه) الشعبية لا ينبغى أن تنتهى بالتاء ، وإنما بالهاء . وهكذا

وهذه مجرد أمثلة للاستشهاد على الفكرة ، ولكنها ليست أمثلة حصرية لأننا لو أردنا أن نحصر مثل هذه الظواهر فسوف نرصد عددا هائلا منها ، وعلى الشعراء أن يراعوا هذه الملاحظات البسيطة لكى يدققوا عملية الكتابة الشعرية بالعامية .

ستة دواوين - أغنيات فى حب الوطن

د / صلاح فاروق

يعرف المتابع لقصيدة العامية المصرية أنها مرت بمراحل عدة ، تكاد توازى مسيرة القصيدة الفصحى فى القرن الأخير . وأنها خلال تلك الرحلة تركت بصمات راسخة وعلامات فى الشعر عامة ، وفى شعر العامية خاصة . ومن خلال هذا التاريخ تتوالد أجيال شعراء العامية المصرية مسلمة راية الشعر من جيل إلى جيل .

وإذ أتاحت لى الظروف أن أطالع عددا من دواوين العامية المصرية فى إقليم القناة وسيناء الثقافى ، فقد وجدتنى أستعيد هذا التاريخ المتطاول ، وأتنسم روائحه العطرة من لدن بيرم التونسى إلى صلاح جاهين وفؤاد حداد ، إلى آخر القائمة المتطاولة التى تضم من الأجيال المعاصرة بهاء جاهين ومسعود شومان ومحمود الحلوانى ، وكثرة كاثرة من الأصدقاء المتميزين فى العامية المصرية ، وهو ما يصعب حصره فى هذه العجالة .

وأمام تلك الذكرى ، قرأت الدواوين الستة المشار إليها ، وهى على وجه الحصر : هلهلة للأستاذ على نظير هويدى ، باغنى حياتى للأستاذ عبدالله محمد الهادى ، كفاح شعب القناة للأستاذ فوزى محمود أحمد ، الناس قلوبها اتغيرت للأستاذ أحمد رشاد أغا ، بين الجسد والروح للأستاذة مروة

عبدالسيد الصعيدي ، ووجه آخر للقمر للأستاذ أحمد أبو حج.
ومع سعادتى بقراءة الدواوين الستة للأصدقاء المشار إليهم ، ومع اختلافهم من حيث التجربة والروح فإننى أود أن أقف قليلا أمام تلك التجارب . وسأبدأ بما رأيت أنه سمات عامة مشتركة فيما بينهم ، آملا أن يُنظر إلى وقفتى هذه بوصفها إطلالة محب لا يحركها إلا محبة الشعر ومودة الشعراء .

وأول تلك الملامح المشتركة وأغناها ، ما يمكن أن نسميه الاتكاء على الهم الوطنى فى بناء التجربة الفنية ، حيث يأتى الوطن فى هذه التجارب بوصفه المرآة العاكسة التى تتجلى من خلالها تجربة الشاعر . وهو الملمح الذى أعطى الدواوين مجتمعة حسا سياسيا ، خاصة فى ربط الهم الوطنى برافديه الأساسيين فى الثقافة المصرية ، أعنى الأصلين العربى والإسلامى ، إضافة إلى تيار قوى من الجذور المصرية ، يمزج العربى والإسلامى معا ويصنع منهما قصيدة خاصة فى تشكيلها الفنى . نرى هذا الملمح فى قصائد كثيرة ، منها على سبيل المثال قصيدة كلمة حق للصديق على نظير هويدى فى ديوانه (هلهلة . ص ١٥) . يقول :

من حق
اسمعها منى يا ولد العم كلمة حق
مهما تماطل ما فيش باطل حيصبح حق
وأنا عزمى لو شاب راح يرجع شباب يسحق
وبينى وبينك حيفصل رب العباد بالحق
ياللى أذيت المسيح والغدر من طبعك
وقتلت كل نبى ما وافقش على طمعك
وكل شجرة فساد فى الأرض من زرعك

إزاى أطاوعك واستناك تقول الحق .

والإشارة فى المقطع إلى اليهود ومن ساعدهم واضحة ولا تحتاج إلى تأويل . لكن ما يجب أن ننتبه إليه أن هذه الإشارة مرتبطة ارتباطا وثيقا بما يمكن أن نسميه الثقافة الشائعة . وهى الثقافة التى تختصر الأزمات الشخصية والأزمات العامة سواء بسواء فى شكل من أشكال نظرية التآمر التى ترد كل فساد إلى تدخل عنصر خارجى فى مقدرات الوطن ومقدرات أبنائه . وبالتالى يختفى من مثل هذا الخطاب ما يمكن أن نسميه النقد الموضوعى للنفس ، ويحل بدلا منه نوع من جلد الذات أو التعالى على الآخر . وكلاهما من مظاهر الخلل فى القياس المنطقى لسيرورة الأشياء .

ولذلك من البدهى فى مثل هذا الخطاب أن ينتقل الشاعر مباشر من مقدمة شخصية أو شبه شخصية لقصيدته ، ليرد ما جاء فيها إلى ذلك الآخر . ودليل ذلك فى المقطع السابق أن الشاعر قرن فعل الحق وقوله بالذات (الوطنية) فى مقابل وسم الآخر بضده ؛ أى الباطل . والشاعر يرد ذلك أيضا إلى أسباب عامة تقترن بالتاريخ الشفاهى للعلاقة بين اليهود وأنبيائهم على ما يراه المسلمون خاصة والعرب عامة ، ويصدق مثل هذا الحكم على قصيدة الصديق عبدالله محمد الهادى عزبة جهنم فى ديوانه (باغنى حياتى . ص ٤٢ / ٤٣) ، حيث يقول منبها إلى شر الرضا بما يفرضه ذلك الآخر :

يا أمة نبينا
راعينا راعيكم
وعابر علينا
هيعبر عليكم

يجرف أمالنا
ويسرق أملكم
وساعة خرابكم
هيجى غرابكم
ينوح علينا

ففى هذا المقطع يشدد الشاعر على وحدة المصير بين أبناء الأمة الواحدة ، إن يكن خيرا فخير ، وإن يكن شرا فهو شر . ومن ثم فالأولى بنا . حسب منطوق القصيدة . أن نلتفت إلى ذلك الراعى الآثم ، الذى يجرف الآمال من هنا ويسرق الآمال من هناك . واللافت فى المقطع أن الشاعر اعتمد على تحويل دلالى لمجرى لفظين تاريخيين مؤثرين فى ثقافتنا العربية المعاصرة ، الأول . لفظ راعينا الذى يردنا مباشرة إلى الأصل القرآنى فى النهى عن خطاب الرسول صلى الله عليه وسلم بما اعتاد اليهود استخدامه فى خطاب النبى صلى الله عليه وسلم على سبيل الكيد والسخرية " لا تقولوا راعنا وقولوا انظرنا " ؛ إذ فى لفظ الرعاية المذكور تحريف متعمد للفظ ليدل على الشر فى باطنه لا الخير . وكأن الشاعر بهذا الالتفات الدلالى يربط الحاضر بماضى ذلك الآخر مؤكدا سوء طويته وشر منبته .

واللفظ الثانى الذى عمد الشاعر إلى تغيير دلالته هو لفظ " عبر " الذى اقترن فى الذاكرة المصرية ، ولدى أبناء القناة وسيناء خاصة بالعبور العظيم فى السادس من أكتوبر ١٩٧٣ . غير أن العبور المذكور فى هذه المرة جالب للشر لا الخير ؛ إذ تبدلت الأدوار فأصبح الشرير / الآخر هو العابر وصاحب الأرض هو المصاب بذلك العبور . على أن التفات الشاعر هنا مستفيد أيضا من الدلالة العامية للفظ العبور ؛ إذ فيها معنى المرور اللحظى المؤقت الذى ينتهى

ريثما يبدأ . وبعيدا عن هذا الالتفات البلاغى اللطيف ، نلحظ أن أمر الدفق العاطفى المرتبط بالهوية العامة للوطن يتجلى فى صورة أخرى متكررة ، تتحدد فى الغناء للقدس مرة ولفلسطين عامة مرة أخرى . والمنطوق الدلالى فى الحالتين واحد ، على نحو ما يقول أحمد أبو حج فى قصيدته راجعة يا فلسطين من ديوانه (وجه آخر للقمر . ص ١٢ / ١٣) :

بتراب الأرض اللى رعتنى
وحنان الأم اللى ربتنى
وخدتنى بعيد وودتنى
بلدى يا بلدى يا فلسطين
بحلف بأرضك وترابك
مهما يكون برضوا إحنا أحبابك
من باب القدس أدخل بابك
بلدى يا بلدى يا فلسطين
بأرواحنا ودمنا نفديكى
نشعلها ثورة بأراضيكى
نضرب ونحارب أعاديكى
بلدى يا بلدى يا فلسطين
....
بحلف على أرضك لأعدائى
أنا جندى والأصل فدائى
أحرق بالنار دم أعدائى
بلدى يا بلدى يا فلسطين

ومن اليسير أن نلحظ فى هذه الأسطر تركيز الشاعر وتأكيد ولعه " ببلده " فلسطين . وياء النسب التى يستخدمها فى هذا التأكيد " بلدى " هى على سبيل المجاوزة ، لكنها دالة على الإحساس العام الذى يتحرك فى

إطاره الشاعر ، فهو يرى أن بلاد العرب والمسلمين جميعا وطنه ، و أن واجبه هو الدفاع عن هذا الوطن . أما كيف يدافع ! فالبادى لنا أن الشاعر لم يفكر طويلا فى هذه المسألة ، واكتفى - كعادة الكثيرين - فى هذه المواقف ، بتأكيد استعداده للفداء .

ويبدو أن الصديق الشاعر فكر وهو يصوغ القصيدة فيما يشبه الترنيمة التى يسيطر بها على مشاعره ، ويدفعها فى آن إلى أقصى طاقاتها الانفعالية ، ولذلك عمد إلى تكرار اللازمة الإيقاعية ، حتى ولو كانت سطرا شعريا مستقلا " بلدى يا بلدى يا فلسطين " ودون أن ينتبه إلى أن الجملة التى استخدمها فى التعبير ، وهى من المسبوكات المحفوظة التى حملتها الذاكرة فى أغان وقصائد مشهورة ، سبقت إلى معنى الشاعر من زمن بعيد .

ومع هذا الفوران العاطفى الممتد فلعلنا نلتمس العذر لأصدقائنا الشعراء فيما قد نأخذه عليهم من سذاجة الصورة التى عبرت عن حبهم المخلص للوطن . والعذر الذى أعنيه يتلخص فى ملحوظة قد تبدو ساذجة ومعروفة ، غير أنها أيضا تفسر الكثير . وأعنى بالكثير تشابه التجارب المعروضة - وغيرها أيضا - فى الاندفاع وراء السطح المباشر لتناول الدقائق الفنية . أما العذر المشار إليه فيتلخص فى الوظيفة الفنية التى تؤديها مثل هذه النماذج الشعرية . وقد نذكر معا فى هذا الشأن أن الشاعر القديم كان بوجه من الوجوه لسان قبيلته / أمته ، ورسولها الإعلامى المفوّه . فلما تقدمت التجارب بحداثة القصيدة العربية تخلى الشاعر عن هذه الوظيفة لصالح الضرورة الفنية فحسب . وقد ظن الكثيرون - و أنا منهم - أن أمر الشاعر الخطيب أو الشاعر المحارب الذى يدافع عن أمته وضميرها قد ذهب إلى غير

رجعة ، إلا أن نظرة واحدة إلى الكثرة الكاثرة من شعر العامية المصرية - ومثله الفصيح - فى أغلب أقاليم مصر خاصة ، تبين أن هذه الوظيفة هى الأقرب والألصق بكل تجربة تتلمس لنفسها خطا مستقلا ، وتسعى إلى إثبات وجودها فى تاريخ العامية المصرية .

صحيح أن الكثيرين من أصحاب هذا التوجه يرتدون عن هذا النهج إلى أمر الفن الخالص بعد أن تزداد بهم الخبرة حنكة وتزيد التجارب صقلا ، إلا أن المغزى وراء ذلك يبقى واضحا ، فالشعر فى ضمير العامية التى تتوجه إلى العامة هو الصوت المغنى ، وهو الترجمة المباشرة لآلام و أحلام الأمة . ويتصل بهذا المغزى ويؤكده أمر ثان ؛ إذ يلحظ الكثيرون من المهتمين بشئون الشعر أن القصيدة المصرية المعاصرة تتوجه إلى التخلى عن الانحياز لصوت صاحبها فى مقابل الانحياز إلى القصيدة نفسها . وبمعنى آخر ، فقد يكون بالمستطاع رصد وتعيين السمات العامة المشتركة فى مجموعة من القصائد لمجموعة من الشعراء ، إلا أن غير المستطاع فى ذلك أن تحدد نسب القصيدة بردها إلى شاعرها . وبعبارة ثالثة ، يمكن القول إننا نعيش مع بدايات الألفية الثالثة عصر الشعر لا عصر الشعراء .

ودليل ذلك أيضا وعلامته الجانب المقابل لأغنيات الوطن التى عرضنا نماذج منها ، أعنى الجانب الذاتى الذى يتوجه إلى تصوير تجارب الحب العامة . وهو فى جملته لا يخرج عن نهج تصوير الوطن من حيث الاعتماد على المعنى المجرد المباشر والخيال الساذج الذى يكتفى بالاتكاء على موروث سابق فى تاريخ الشعر ، عاميّه وفصيحه سواء بسواء . ومثال ذلك قصيدة " حاستنى الصدف " من ديوان مروة عبد السيد " بين الجسد والروح . ص ٣٥ / ٤٠ " ؛ حيث تقول :

انا حاستنى الصدف
لما تجمعنا
من غير صدف بيكون
الكون بلا معنى
فى البعد ننده بعض
الدنيا تسمعنا
و انا حاستنى الصدف
لما تجمعنا
خليك حبيبى هناك
لوناسى مش ناسياك
مشغول ... حياتى فداك
وفى يوم ح نتقابل
والآه تودعنا
و انا حاستنى الصدف
لما تجمعنا
....
وفى كل صدفة حياه
نحياها وحدينا
تنزل نجوم الليل
وياها ترفعنا
يحضنا القمر
ونعيش لبعضينا
و لا حد يمنعنا
وانا حاستنى الصدف
لما تجمعنا

فالفكرة الأساسية التى تعتمد عليها طرافة القصيدة هى الصدفة الجامعة، الصدفة التى تتيح اللقاء حيث لا لقاء. ويبدو أن ما فتن الشاعرة بفكرتها يكمن فى الإيحاء

الموازى لمعنى الصدفة من حيث استحالة اللقاء فى مقابل حالة انتظار مستمرة لذلك المستحيل ، الأمر الذى يصبغ الذات الشاعرة بصبغة العذريين والرومانسيين الذين يفنون فى حب معشوقاتهم ، دون النظر إلى موقف المعشوق من ذلك الحب . وكأن الأمر فى جملته ينحاز إلى جعل الصدفة مركز الكون والمبتغى الذى يضمن حياة الذات الشاعرة بتدفق عاطفتها نحو ذلك الحبيب الغائب .

ولعلنا نلحظ فى هذه الترجمة اليسيرة لمعنى القصيدة أن نهج الوفاء والفداء الذين أبدتهما الذات الشاعرة دون انتظار مقابل ، مع الاستعداد الكامل للتضحية بالنفس دون تحديد الكيفية ، هذا النهج هو عينه المنطق الذى تبناه واتبعه الأصدقاء الشعراء فى النماذج السابقة عند التعبير عن حبهم للوطن ، الأمر الذى يؤكد فكرة الشيوع التى تعتمد عليها هذه النماذج ، كما يؤكد عدم اتضاح الخصائص المميزة لكل شاعر على حدة . وقد يكون من المناسب أن ننظر فى نموذج آخر لتأكيد هذه الفكرة ، وقد اخترت لهذا الشأن قصيدة " خليك قريب " من ديوان " الناس قلوبها اتغيرت . ص ٦٣ " للصديق الشاعر أحمد رشاد أغا ، يقول :

خليك قريب ولا تبعدشى
الصبر طيب ولا تقلقشى
دا الشوق ناره قايده فى قلبى
وعيونى صاحية مبتنامشى
خليك قريب
باشتاق إليك وواحشنى بجد
واسأل عليك .. ما يجينى الرد
يا ما عيونى .. سألتنى عنك
وانت عليه ما تسألشى

خليك قريب
إيه غيرك قولى يا خلى
اخدت ع الهجر تملى
عينيه حالفه يوم متنام
عشان تجينى .. ما تهجرشى
خليك قريب
يا حبيبى قوللى إيه يرضيك
تعبت قلبى .. الله يهديك
إن كنت ناوى .. تغيب وتطول
أنا على بعدك .. ما قدرشى
خليك قريب ولا تبعدشى

صحيح إن الصديق الشاعر احترز لنفسه فوضع تحت العنوان هامشا صغيرا يحدد الجنس الأدبى لقصيدته بقوله (أغنية) وكأنما هذا التحديد يعفيه من التزام الأعراف الفنية في تشكيل قصيدته . غير أن هذا التحديد يلفتنا إلى خلط شائع يرى في الأغنية جنسا أقل درجة من القصيدة الكاملة . وهؤلاء أذكرهم . إن شاءوا . بأغنيات و قصائد رائعة لشعراء سبقوا إلى الزمن الجميل ، منها ما يحضرنى الآن للشاعر الكبير عبدالرحمن الأبنودى فى قصيدتيه / أغنيتيه "يابو الهوى العالي" التى غنتها فايزة أحمد " والقلب الخضرانى" التى غناها عبد الحليم حافظ . وكلتاهما قصيدتان بديعتان تتمثل فيهما سمات الشعر غير منقوصة . والمغزى وراء ذلك أن اتجاه القصيدة العامية إلى التخفيف من لغتها لمناسبة التحولات العامة فى ذائقة التلقى . كما أظن . انحرف عن مساره الطبيعى لصالح سلطة إعلامية غير رشيدة . ولو انتبه الشعراء لقدرات قصائدهم المغناة لتخطوا بها أزمنة عدة على

النحو الذى حققته قصيدة
الفصحى فى المجال نفسه

وعلى أية حال نلحظ فى القصيدة المعروضة أن الصديق الشاعر اعتمد على تأكيد طلبه " خليك قريب " معللا طلبه باشتعال الشوق وذهاب النوم . وهو المعنى الذى تكرر فى المقاطع الأربعة دونما إضافة بارزة . بل إن الشاعر كما أقدر لم ينتبه إلى التناقض الذى يصنعه السطر الثانى من القصيدة ، فالخبر العام (الصبر طيب) المتبوع بعدم القلق ليس قرينا طبيعيا لصاحبته المفارقة . ولو اقترنا ، أى لو اتحد موقف الذات الشاعرة وحبيبتها لما اشتكت من تعب القلب . وهى الذات التى تتضاءل لحبيبتها دونما سبب ظاهر " إن كنت ناوى تغيب وتطول ... أنا على بعدك ما قدرشى " وكأنما الحب قرين الذلة والمسكنة ، وهى الصورة الموروثة من قصص العذريين بغير تقدير لمواقف أؤلئك العذريين فى زمنهم الماضى .

ومع هذه المآخذ اليسيرة التى قد تعترض القصائد التى عرضتها ، إلا أن الإنصاف يقتضى منا أن نذكر بوضوح ميزات خاصة ، نستطيع أن ننسبها إلى كل ديوان على حدة . ومن هذه الميزات ما تجلى فى ديوان الصديقة الشاعرة مروة عبد السيد الصعيدى " بين الجسد والروح " ، فالديوان فى جملته تجربة واحدة ، يدور حول المقابلة بين الجسد والروح ، أى تماما كما يعبر عنوان الديوان . وقد اختارت الذات الشاعرة لهذه المقابلة رمزا متصلا ، يمثل جانب الخير منها ، هو النجمة المنتظرة ، النجمة التى تتطلع إلى غد يشرق فيه ضوء نهارها ، حيث تلتقى فارس الأحلام ، أو تستقر فى موضع ثابت من الحياة ، يحميها من التردد

والقلق . وقد يكون المثال الأبرز على هذا المنحى قصيدتها " بذرة شوق . ص ٥٥ / ٥٩ " التى تقول فيها :

ما بين الكبرياء والضعف
كتمت فى قلبى أناتى
زرعت ف قلبى بذرة شوق
رواها الدمع جوايا
لقيتها نابتة بتفرع
فروع بتطل من عينى
وتتفتح زهور الشوق مع البسمة
وفرع جديد بيتحكم ف خطواتى
ف إيدى غصن ومنور
يهدهد إيده ف سلامى على فرشة من النوار
لكن فجأة تقيد النار ف قلب الكبرياء ويفوق
يقطف زهرى والنوار
يقطع فيا شجر الشوق
يقولى الضعف مش موجود
لازم قلبك يشيل راسك
تكون مرفوعة دايما فوق
أناجى الدمع واتوسل
يجينى يوم يونسنى
ألاقى الدمع ف عيونى
بيبكى حزين
لأنه سجين
وجفنى هو سجانه
لإن الكبرياء حاكم
ومن ضعفى
ألاقى الدمع من تانى
بيفتح مجرى جوايا
ويروى كل بذرة شوق

واللطيف فى هذه القصيدة أنها تكاد أن تكون " ملخص القصة " ـ على ما يقول صلاح عبد الصبور . فيما يخص تجربة هذا الديوان ، فالقصيدة تعرض موقف الذات الشاعرة من التردد بين الاستجابة لشئون الحب ، والنفور من هذه الاستجابة ، حيث يقف الكبرياء حائلا بينهما . أما الوسيط الذى يحل هذه المشكلة فهى الدموع اللاسعة ، الدموع التى تروى بذور الشوق مرة أخرى ، وتبعث الإحساس بالحياة . وإذا شئنا فبإمكاننا القول : إن الضعف هو النجمة العالية وهو الزهرة الأنثوية المتفتحة ، فى مقابل الكبرياء الذى يمثل العنت الإنسانى وجحيم الوحدة . واللطيف حقا أن هذه الرموز المختارة فى ديوان الشاعرة عبرت إلى حد كبير عن إحساس الأنثى العام ، وترددها بين الظهور بمظهر القوة فى عالم يسيطر عليه الرجال ، والظهور بمظهر القوة النقيضة المسمى ضعف الأنثى على خلاف الحقيقة .

ثانى الدواوين فى هذه المجموعة هو ديوان الأستاذ أحمد أبو حج " وجه آخر للقمر " . و أبرز ما فى هذا الديوان تلك المقطوعات الصغيرة التى تلمست إحساس الضعف الإنسانى الطبيعى ، وحاولت ترجمته فيما يشبه المواويل الشاملة . وكما أقدر ، فإن أجمل هذه المواويل ما سماه الشاعر " مدار العشق . ص ٢١ " ، حيث يقول :

اللى انكتب ع الجبين
لابد العين تصبر له
واللى عشق يا ناس
الحلو يمرر له
حتى لو شرب شربات
سكر يمرر له

لكن أصيل النسب
يصبر على البلوات
يصبر على بلوته
ميهمهوش لو مات
أوعى تصاحب ندل
لا فى شدة و لا أزمات
النذل لو مات
الموت استر له

وما أود أن نقف عليه فى هذه القصيدة ببعض الصبر ذلك الشكل العام الذى اتخذه الشاعر عنوانا لقصيدته ، أعنى الموال . ولست فى حاجة إلى الحديث عن تاريخ هذا الفن وتأثيره فى الوجدان الشعبى العام . وإنما أريد التنبيه إلى إفادة الشاعر من هذا الشكل فى صناعة مقابلة خفية بين العنوان " مدار العشق " والمتن الذى هو القصيدة . ولو دققنا النظر لحظنا أن هذا المتن لا يذكر من أمر العشق إلا تأثيره على العاشق فى أربعة أسطر لا غير " واللى عشق ... يمرر له " وهى مسبوقة ومتلوة بحكمة عامة شائعة " اللى انكتب ... الموت استر له " . على أن المقابلة المدهشة بين العنوان و المتن هى التى جعلت العلاقة بين العشق من ناحية والقدر والصبر إلى الموت من ناحية ثانية علاقة خاصة ، يتجلى فيها العشق بوصفه سببا رئيسا للموت ؛ لا علاج له إلا الصبر والرضاء بالقدر . إضافة إلى الإيحاء العام الذى تقدمه القصيدة فيما يشبه اختصارا لقصة طويلة عن عشق الذات الشاعرة ومصيرها المحتوم الذى انتهت إليه ، الأمر الذى يجعل المتلقين مشاركين فى هذا الإحساس ومشفقين من مصيره إن لم يكونوا مشاركين فيه .

والديوان الثالث هو ديوان " كفاح شعب القناة " للأستاذ فوزى محمود أحمد . وأبرز ما فيه هو توجه الديوان كاملا باستثناء قصيدتين أو ثلاث إلى ترجمة عنوان الديوان الذى هو عنوان أولى قصائد الديوان وأطولها " كفاح شعب القناة ". فالشاعر وجه جهده فى هذه القصائد إلى تسجيل وقائع الكفاح على نحو ما رآها ، وأضاف إليها ملمحا فريدا فى الشعر ، حيث قرن الوقائع بدعوى صريحة إلى العمل والإنتاج بوصفهما امتدادا لهذا الكفاح . وفى هذه الإضافة تحديدا ظهر الاهتمام بفكرة العمل . الذى هو شأن وطنى . بوصفه هما ذاتيا إنسانيا ، عبر من خلاله الشاعر عن آلامه وأحلامه الخاصة . ومن قصائده الدالة فى هذا الشأن قصيدته " يا سلام على الذكرى . ص ٦١ / ٦٤ " ، حيث يقول :

شفت الهلال
فى السما طالع
والنجم
بيغنى ولامع
والليل سامع
منظر فريد
فكرنى بالمينا
وبالفلايك
واقفة فى الغاطس
حوالين السفينة
فكرنى (بالمعمل)
متشوفش منه فى الظلام
غير نور
برسم الأجهزة
فكرنى بالزينة
وكيف يبقى الطريق فى العيد

وكيف المنتزه

....

إلى أن يقول فى الختام :

يا سلام على الذكرى
منظر جميل
بإذن الله يعود بكره
وأرجع حتتى
أنا نفسى أرجع حتتى
دنا يا ما طالت غربتى
عن إذنكم
أنا رايح اسلم خدمتى

ومـن الواضـح أن الـشاعر يـرتبط بـذكرى مدينتـه الباسلة " السويس " وبمعالمها المشهورة ؛ خاصة القريب من نفسه " المعمل " . وقد جعل الشاعر من هذه الذكرى سببا للتعبير عن إحساسه العميق بالغربة وإحساسه القوى بالشوق إلى عودته ، فجاء التعبير متراوحا بين الوصف المباشر والكناية اللطيفة ، حتى يختم التعبير كله بجملته المدهشة لما فيها من مفاجأة " عن إذنكم . أنا رايح اسلم خدمتى " . فهذه الجملة جعلت من الذكرى المعروضة فى القصيدة خطا متصلا يربط بين الماضى والحاضر ، على نحو يؤكد استمرار مسيرة " العمل " رغم تقطعاتها العارضة ، الأمر الذى يؤؤل بالقصيدة إلى معاصرة مغايرة للمألوف فى التعبير عن الأحاسيس الرومانسية الساذجة فيما يختص بالشوق والغربة . وهو ما يؤكد مرة ثانية أن الشعر ما زال بمقدوره أن يكون لسان حال أمته إذا أحسن القيام بمهام هذه الوظيفة . وقد يكون من المناسب هنا أن أذكر . على سبيل المقارنة اليسيرة . موقف شعراء الخمسينيات من المدينة ، فجميعهم رأى فى تلك المدينة (

القاهرة خاصة) الفاتنة اللعوب ، وعلب الليل الخانقة ، المدينة التى تتزين بالأضواء دون أن ترعى حرمة الغريب . وهو موقف يؤول فى نهايته إلى لون من الحذر المشوب بالنفور ، على غير ما قدم لنا الصديق الشاعر فوزى محمود فى ملحمته / الديوان " كفاح شعب القناة " ، حتى وإن يكن العنوان تكرارا مشوها لكتاب مشهور ، درسه طلاب المرحلة الإعدادية لزمن طويل " كفاح شعب مصر " . إلا أن تلك المماهاة أو المضاهاة بين العنوانين قد نرى فيها إفادة من الإرث الشعبى لتأكيد الإرث الشعبى الجديد .

ورابع هذه المجموعة هو ديوان الأستاذ الشاعر أحمد رشاد أغا " الناس قلوبها اتغيرت " . وهو كديوان الأستاذ فوزى محمود يوجه اهتمامه إلى التعبير عن بطولات مصر ومدن القناة وسيناء خاصة ، غير أن تعبيره يتخذه شكل التحية العابرة ، أى التحية التى تكتفى بالخطاب المباشر والتعبير الانفعالى المؤقت . ومع ذلك فطاقة الديوان الشعرية تظهر فى تلك القصائد القليلة التى خصصها الشاعر للحديث عن نفسه وعن تجاربه الخاصة . ففيها يتجلى حدس الشاعر وقدرته على التقاط رؤى شعرية مميزة ، على نحو ما يقدم فى قصيدته " رؤية جناينى . ص ١٥ " ، حيث يقول :

سكر الشجر من ريحة الورد
ورقه اتمايل ع الأغصان
والياسمين بالعطر اتمد
شاف الفل كمان هيمان
راح النرجس نام ع الخد
يحلم يصحى على الكروان
صوته حلاوته مش على حد
خلى الكل سعيد فرحان

ضحك الشجر ورقه اتندى
فى لحظة صمت ونوم الكون
فى عز الفجر غنت وردة
فرشت ضى بقلب حنون
تصحى الدنيا بصوت الهمس
جايبه معاها النور والشمس
تمحى ظلام ترمى الأمس
ولجل عيونها الصعب يهون
ع الشجرة جناينى شاهد
عصفور على ولده يعشش
قال سبحان الله الواحد
قلب الأم حنان ما يغشش
شاف الزرعة وهى بتكبر
قلبه معاها سمى وكبر
طرح النوى شهد مسكر
والبستان بقى مسك وعنبر
يبقى ازاى نلوم الشجر
لما يشم الورد ويسكر

والبراعة فى هذه القصيدة تأتى من اتخاذها ما يشبه الأمثولة فى بنائها العام، حيث تحكى موقف ذلك الشجر من مشاهد الطبيعة من حوله التى هو جزء منها. ولولا ظهور الجناينى فى مقطع الختام لأصبحت الوردة فى المقطع الثانى رمزا بارعا لكل ما يحمل معنى الحب والأنوثة والخير. صحيح إن الجناينى يشير إلى الذات الشاعرة من طرف خفى، لكن إصرار تلك الذات على توجيه حركة الدلالة إلى حكمة مستخلصة، تظهر فيها الأم بحنانها المألوف، وإن تكن عصفورة، كما يظهر التعجب من قدرة الله الذى ساوى بين جميع خلقه فى هذه الخصال الإنسانية

. أقول : لولا هذا التوجيه المتعمد للدلالة لتصبح القصيدة ذات مغزى مقصود يؤكد وحدة الخلق لأصبحت القصيدة بنفسها أمثولة رائعة ، تحتمل من التأويلات بقدر ما تحتمل الوردة ويحتمل بستانها المتخيل . ومع ذلك لا نستطيع أن نغفل براعة الشاعر فى هذه القصيدة حيث أفاد من طبيعة التشكيل الفنى فى مبنى الأمثولة الذى هو استعارة موسعة ، فطعّم مشاهده بصور استعارية لافتة ، لعل أبرزها الوردة التى ألححت فى الإشارة إليها ، وكذلك استعارته قلب الأم منسوبا إلى العصفور تأكيدا لوحدة الخلق على ما أسلفت إليه الإشارة .

والديوان قبل الأخير فى هذه المجموعة هو ديوان " باغنى حياتى " للأستاذ عبدالله محمد الهادى . وهو ديوان يترجم متنه عنوانه ، ويعبر عن تجربة ذاتية خالصة ، أوقفها الشاعر على تلمس أبعاد نفسه المضطربة ، مجسدا من خلال هذا التلمس أسباب القلق وإحساسه بالحزن والفقد .

وعلى الجملة نستطيع القول : إن قصائد الديوان تجربة واحدة ، أو حالة واحدة ، استطاع الشاعر تقطيرها فى لحظات مختلفة ، بل واستطاع من خلال هذا الإحساس الخالص أن يربط بين حياته الشخصية وحياة مدينته " القنطرة " دون مبالغة أو ادعاءات غير مقنعة . ولذلك يصعب على القارئ فى هذا الديوان أن يعين قصيدة بوصفها الأفضل أو الأجمل أو الأقرب إلى الذات الشاعرة ، فكلها سواء فى ذلك ، وكلها لافت فى مجاله . ومع ذلك فثمة شيء خاص فى قصيدته " سن العشرين . ص ٢٣ / ٢٧ " التى يعبر فيها الشاعر عن حاضره من خلال استحضار ماضيه . يقول :

من وسط قصايدِ
سن العشرين
عجبتنى نهاية وقلت أكمل

اتارينى كان نفسى اتأمل
أجمل اوقات
وأشرب شربات يهدم مرى
وأورى صورتى لعفريتى
كان نفسى اتأمل
ماضى يا ريت
أطلع م البيت ألقاه حاضر
عمرى ، أيامى ، احلامى
و أمانى ، كانت فى الخاطر
ومشاعر كانت مرويه
من بحر الأوصاف الحيه
وتحيه بتحضن دقاتى
.... إلى أن يقول فى الختام :
كان نفسى أعبى لى زكيبه
يمكن تنفعنى
فى دنيا غريبه
وناس مجانين
(انا فين) ....

والمدهش فى هذه القصيدة هو وعى الذات الشاعرة بفكرة العودة إلى ماضيها ، وتجريدها من ذلك الماضى مرآة تتأمل فيه حاضرها عن طريق المقارنة غير المباشرة بين ما كان وما هو كائن . وأبرز نقاط المقارنة تلك قوله : " اتارينى كان نفسى اتأمل ... وأورى صورتى لعفريتى " . فالمقابلة بين الصورة والنسخة المقلدة تنسحب بدلالتها المباشرة على الماضى والحاضر ، ليصبح الماضى هو ذلك الأصل ويكون الحاضر هو التقليد . وقد يتبدى من مثل هذه المقارنات إحساس رومانسى يسير ، يتغيا الالتصاق بالماضى دون القدرة على رؤية ميزات الحاضر ، غير أن الحاضر فى

حقيقته يحمل من أسباب العزلة الكثير ، ولعل أولاها أن تقدم الزمن قرين تحمل المسئولية . وهذا فى حد ذاته سبب كاف للنفور من الحاضر ، وسبب أكثر من كاف لتكون العودة إلى أيام الدراسة والتمتع بلهو الأقران أغلى الأمنيات وأصعبها "كان نفسى أشيل تانى كتابى واضرب فى صحابى والابطهم" ، إضافة إلى ما يحمله الحاضر من ملامح "الخيبة العصرية والكره" . وعلى أية حال فالديوان فى إجماله دفقة إنسانية بارعة التكوين ، شديدة الصدق فى التعبير عن حدس شاعرها المميز .

أما آخر دواوين هذه المجموعة ، فهو ديوان "هلهلة" للأستاذ الشاعر على نظير هويدى . وهو ديوان عجيب الشأن ؛ إذ يجمع بين النقيضين الذين انقسمت على حدودهما الدواوين السالفة . أعنى أن الديوان فى أجزاء من قصائده ، خاصة مطالعه ومقدماته ، ينحاز إلى التعبير الذاتى ، والإحساس الشخصى النابع من الرؤية الخاصة للشاعر . ولذلك فنحن نصادف فى تلك المطالع والمقدمات لقطات بارعة فى التعبير عن مشاهد من حياة الذات الشاعرة . فى حين أن إصرار الشاعر على الالتفات بهذه المقدمات وربطها بالهم الوطنى العام ، مع طول النفس الشعرى ، أدى غالبا إلى "هلهلة" التكوين العام للقصائد ، ليكون المسمى العام للقصائد مطابقا للمتن . وفى ظنى أن لو عمد الشاعر إلى استئصال الزوائد غير الضرورية من قصائده فى المواضع المخصصة للهم الوطنى لقدم ديوانا مختلفا بارزا . وما الهلهلة المشار إليها إلا بسبب الاعتماد على الشائع من الأفكار والمعانى ، والإصرار على إعادة إنتاج ما سبق قوله لدى الكثيرين من قبل . ومع ذلك فمن أبرز مقدمات تلك القصائد ما جاء فى قصيدته "اعرف سكتك . ص ٧٥" ، حيث يقول :

مدام بتعرف سكتك
مين يمنعك
مين يوجعك
مين اللى ناره من جداره حتلسعك
مين اللى تستناه يعينك .. يدفعك
أو ينفعك
مين اللى يقدر لو نطقت يسكتك
مدام بتعرف سكتك
مدام بتحلم بالحياة بعد الحياة

فالقصيدة على هذا النحو لقطة بارعة من الشاعر ، تؤكد أن الحرص على الحياة ، والإلحاح على طرق سككها المختلفة يفتح أبوابها المغلقة ، ويمد الحياة بحيوات أخر . وفى هذا التوصيف لمحة مدهشة ، تشير إلى قيمة العزم فى تأكيد الهوية الخاصة وفى التخلص من كل مظاهر الخوف . وهذه الطاقة الشعرية الهائلة تفقد بريقها بمجرد أن يربطها الشاعر بالهم العام مشيرا إلى موقف الآخر من قضايا الوطن ، ومحملا ذلك الآخر فى الوقت نفسه مسئولية إخفاقاتنا المتكررة . يقول فى المقطع الثانى من القصيدة مخاطبا الشهيد: .

مدام بيغلبك القدر .. ما بتغلبوش
حقك بيدك غلبه وما تغلبوش
لو شفت يوم الزور غلب ما تغلبوش
تغلب شارون وفى قلب غلبه حيغلى بوش

ثم يستطرد الشاعر فى وصف موجز لفظائع ذلك الآخر ، ملصقا به أوصاف القرصنة والوحشية . وهى صفات قد نتفق مع الشاعر فى موقفه منها ، إلا أنها أفسدت الشكل الفنى البارع الذى استهل به القصيدة ، خاصة مع الإصرار على تكرار لفظ " ما تغلبوش " دون تمييز دلالى

حقيقى بين عدد مرات التكرار فيها . إضافة إلى الإبهام الدلالى الكامل فى معنى السطرين الأول والثانى من المقطع ، سيما أن السطر الأول منهما وقع فى التناقض دون مبرر . وعقد مقارنة بين القدر والشهيد جعلتهما على طرفى نقيض . وأظن أن إصراره على مط القصيدة هو الذى أوقعه فى هذه المآخذ ، كما أوقعه فى مثلها فى أغلب القصائد . على أنى أؤكد مرة أخرى أن الطاقة الشعرية الهائلة فى هذا الديوان تظهر فى مقدمات القصائد التى هى فى نفسها قصائد كاملة مستقلة تستحق الوقوف عندها والتأمل فى دلالاتها . ومن أبرز قصائده فى هذا الشأن قصيدته " خايف من الخوف . ص ٢١ " التى يقول فيها :

عمرى الطويل انسحب من تحت رجليا
والقوة راحت ومفضلش سمع ولا شوف
ورجعت ادور فى جوايا وحواليا
ما لاقتش جوايا عايش حى
غير الخوف
خايف من الضى لو يكشف سبب خوفى
خايف من الغى خايف منى على خوفى
خايف من الهم صفى الدم من جوفى
خايف اقول لا يتكسر فى قلبى الخوف

فهذه القصيدة . وهى من القصائد القليلة التى لم تقترن بالتعبير عن الهم الوطنى . تمثل إلى حد بعيد الحس الإنسانى الصافى لدى الذات الشاعرة بتعبيرها عن أدق مشاعر تلك الذات ، وأحرصها على كتمانه ؛ أى الخوف . ولولا المباشرة المتمثلة فى التعبير عن هذا الإحساس بنصه ولفظه ، ولولا دوران مقاطع القصيدة حول المعنى نفسه لكانت أبرز قصائد الديوان وأجملها على الإطلاق . إضافة إلى المبالغة فى الخوف على انكسار الخوف ، وهى المبالغة

التى تجرد الحس الإنسانى المقبول وتنقله بالتبعية إلى سذاجة الحس الرومانسى . ولا بأس أن يكون الرجل رومانسيا شريطة أن يعترف بتناقضات الواقع ، وأن يحب هذه التناقضات التى هى جزء من رهافة الرومانسية المحمودة . أما أن يتوضّع لها إلى درجة غير مقبولة من الخضوع فهذا أمر فيه نظر . وقد يكون موقفى هذا موقفا أخلاقيا يقبل الاختلاف ، لكننى رأيت أن صياغة الشاعر لرؤيته على النحو الذى قدمته سبب مباشر فى التعمية على الطاقة الشعرية العالية فى الديوان ، ومن ثم تمنيت أن يتنبه أصدقائى الشعراء إلى مثل هذه المزالق وأن يراجعوا أنفسهم بشأنها .

وعلى الجملة فقد حاولت فى هذه الكلمة أن أقدم توصيفا عاما أمينا للمشترك الفنى بين تجارب الدواوين الستة ، والتى هى دون ريب . أغنية بديعة فى حب الوطن ، إلى جانب لمسات إنسانية خاصة ؛ حاولت إبرازها فى الجزء الثانى من هذه الكلمة ، لتؤكد ملامح القسم الأول العامة ، ولتعطى أصحاب هذه الدواوين حقوقهم من التأمل والوقوف على تجاربهم وقوفا متأنيا واحدا فواحدا . ولعلنى أفلحت فى ذلك ، وأن يكون ما قدمت عنوان مودة خالصة فى محبة الشعر ، تدوم فى كلمات وكلمات .

العريش ١١ / ١١ ٢٠٠٧

هيمنة الرؤى المضمونية فى خمسة دواوين بالعامية

مسعود شومان

تقف هذه الدراسة عند خمسة دواوين من شعر العامية المصرية ،وهو أمر يشق على أى باحث ، خاصة مع اختلاف مشاربها، وتوجهاتها الفنية، فضلا عن رؤاها التى تضرب فى اتجاهات عدة ، لذا فكل ديوان قد اقترح لنفسه مجموعة من المفاتيح لقراءته ، ولما كان الدارس قد عاين الدواوين فسوف يقوم بمحاولة الكشف عن عدد من الملامح المشتركة بينها ، وهى :

١- ديوان رسالة إلى ... للشاعر حسونة فتحى شمال سيناء .(١)

٢- تايه فى عالم النقط للشاعر حازم المرسى جنوب سيناء .(٢)

٣- بره الحدود للشاعر محمد رشاد الإسماعيلية .(٣)

٤- أورنيك ذنب للشاعر فتحى نجم الإسماعيلية .(٤)

٥- أوجاع شمالية للشاعر عبد القادر عيد عياد شمال سيناء. (٥)

ومجموع هذه الدواوين هى ما ورد للبحث دون تمثيل لشعراء السويس ، وبورسعيد ، وكان بود الباحث أن تمثل الدواوين الخمسة محافظات الإقليم ربما منحتنا

بتجاورها فرصة أكبر لاكتشاف الاختلاف الذى يطرحه المكان على الشعر وجمالياته .

○ حسونة فتحى والرسائل الموجهة

إن القارئ لديوان "رسالة إلى .." للشاعر حسونة فتحى ، سيقف عند عنوانه ، لأنه يمثل عتبة دالة للدخول إلى عالم القصائد ، إذ إنها تمثل مجموعة من الرسائل الموجهة ، وهو ما يحمل ضمنا أن هناك "مرسل" ، وبالتبعية "مرسل إليه". لكن ما طبيعة هذه الرسائل ، وكيف صاغها عبر تنويعات موسيقية تحفل بالصورة ، والتقفية ، وهل وقفت طويلا عند الرؤى المضمونية التى تؤكد مفاهيم وطنية ، وتتحاور مع قضايا سياسية، لعل الـ "مفتتح" الأول يحيل إلى هذه القضايا بقوة وبشكل ساخر ،فنراه يسخر من المقولات المتواترة عن السلام ، بل من السلام نفسه :

واحده .. واحده
راح تجمّع كل أطراف المعاهدة
تحت ضرسك
واللى نفسك فيه ها يحصل
والجميع يوصل لبوابة سلامك (مفتتح ، ص ٦)

ولأنه لا فائدة من الكلام ، حيث الواقع السياسى يصدر ما يسمى بثقافة السلام ، وبالتالى فإن السلام بمفاهيمهم هو الذى سيصير واقعا :

والكلام .. أخره كلامك
والسياسه أمر واقع
واللى يرفض أو يمانع
يبقى فى مالطه بيدّن

صح جدا . (مفتتح ، ص ٧)

ويواصل الشاعر سخريته، معلنا الاعتذار عن جهله بأصول الخطابة ، فهو لا يدرك فنها ، ولا فن الكتابة للملوك والساسة ، لأنه ينتمى إلى "الصعاليك" بما يملكون من ملامح ، ومايعرفون به من تمرد على السائد والمألوف ، والقصيدة تشير فى سطرها الأول إلى أن هذه أولى الرسائل ، وهو ما يستتبع رسائل أخرى يتم توجيهها للهدف مباشرة ودون مواربة، والشاعر يمتلك قدرة على السخرية ، وهى ليست سخرية الزجل . ليس هذا حكما بالقيمة . الذى يتابع اللحظات الآنية فى سخونها وعبر قالب شعرى محكوم بالتقاليد الشعرية التى تنتمى للزجل ، أما حسونة فتحى فيخرج من هذا الإطار، لكنه لا برحه كلية ، حيث سنجد ظلالا للزجل قابعة فى بعض القصائد المباشرة ، وفيها يتضح الرمز وينكشف ، لأن الهدف هو إبلاغ الرسالة التى تلح على القارئ فى شكل مضامين وأفكار يؤمن بها ، وهى سابقة على الشعر :

"أصل أنا صعلوك "
وعايش جوه حاره من بلاد المسلمين
دوله نايمه
شعب تالت
ما انت عارف
وانت سيد المحسنين
وكلنا عايشين فى خيرك وبإرادتك
والمهم رضاك وعطفك
أما بعد .. "طز"
فى أتخن تخين . (رساله إلى الرئيس الأمريكى ، ص ٨، ٩)

وتتواصل الرسالة الأولى مع المفتتح لتمثلان مدخلا لقراءة ما يطرحه الديوان من قضايا ورؤى سياسية ، بل وجمالية أيضا ، فالقضية الفلسطينية وما يحيطها من مشكلات تشغل الشعر والشاعر عبر عدد من القصائد ، يجمع فيها بين العام والخاص فى ضفيرة تؤكد على مفهوم "الرسالة" التى تهدف للإيصال عبر وسائط موسيقية تتمثل فى التفعيلة والتقفية والاستدعاء الصوتى ، وهو ما يؤكد على ميزة تحسب للشاعر وشعره إن لم يستسلم لجاهزية القضايا دون الركون لاستقرار الذى قد يحول "الشعر" إلى "شعار"

المهم
إنك تقيم حد الصهاينة
تحمى عالمنا المسالم
من تعدى أى ظالم
أو سلاح فتّاك مخالف للضمير والانسانية
والحجر هو الأذيه
يهدم الخطوه اللى جايه ..
فى بروتوكول الصهاينه . (رساله إلى الرئيس الأمريكى ، ص ١٠)

ولا يقتصر الأمر على ما تطرحه القصائد من تصورات ورؤى سياسية سائدة يدلى الشاعر برأيه فيها عبر الكتابة ، لكن ذلك يحيلنا إلى مفهوم للشعر يتبناه الشاعر ، فسنجد انتشارا المفردات : رساله .. مراسيل .. مرسال ، فضلا عن عناوين القصائد ، فالحجر فى يد صبى حين يواجه الأعداء بمثابة رسالة نبى ، والمراسيل تحمل أحلاما سوف تأتى . والشعر مرسال تبعث به الذات للعالم :

- ما أروعك يا صبى .. والعار ماهوش عارك
حجرك رسالة نبى .. حملتنى عارك (ص ، ٢٩)

- تفتح من مراسيلك عيون بكره (ص ، ٤٣).
- ماهو الشعر شيالى وخيّالى ومرسالى ورسمالى (ص ، ٤٤)

هكذا تتأكد رؤى الشاعر للعالم عبر مفهوم للشعر يتأكد حينما نكاشف السياقات التى تستدعى مفردات الشعر . الكتابة . الكلمة . اللسان . القصيدة . الغناء . الحرف ، وجميعها تتعاضد لتضع أيدينا على الرؤية التى تجعل من الشعر غناء وهدفا ، بل فعل مقاومة لكل ما هو قبيح وقاهر .

○ دال الشعر

إن القارئ لقصائد الديوان سيخلص إلى مفهوم عن الشعر تظهر تجلياته عبر سياقات وبناء القصائد ، فغالبية قصائد الديوان لاتخلو من الكلام عن الشعر ، والحروف والغناء بوصفه فاعلية اجتماعية وفنية فى آن ، نلمح ذلك بداية من المفتتح الذى يؤكد أن الشعر مفتاح السؤال ، بل الجواب الذى يشرح صدر السؤال عبر كشف أسراره :

الشعر كان همسة صبا
تشرح صدور الأسئلة بالأجوبة
والشعر كان همسة عتاب
للى امتلك سر الجواب (مفتتح ، ص ٤)

وكما يُواجه الشعر يمكن أن يُواجَه ، لذا فالشاعر يطالب ذاته فى حوارية آمرة بنسيان الشعر والكتابة كلها . لا يخفى ما فى ذلك من سخرية مرة . فى عالم محبط لا يأبه بما يطرحه المبدعون :

انسى إنك نبض شاعر
كان يفكرنا بهمومنا اللى نسيناها
....
وانسى شعرك وكتاباتك كلها
من خير دموعنا
وخير مذلتنا وخضوعنا (رسالة إلى صديقى الشاعر، ص ١٧)

إن استدعاء السياقات التى تواتر فيها الكلام عن الشعر وما يتساوق معه من مفردات قد يكون دالا على تبصر ما يطرحه الشاعر من معان تتعلق بالشعر، وربما يرشدنا إلى الأبنية التى يعتمدها الشاعر للدخول إلى عالم الشعر مرة بوصفه غناء، وأخرى بوصفه الرسالة، وثالثة بوصفه فعل مواجهة ... إلخ.

- الشعر / الوطن

يا مصر انت الغنا
والشعر والوجدان
وانا اول المبتدى
فى حضارة الإنسان (ص ، ٢٨)

- الشعر / الرسالة

وارمى فوق كتاف الشعر أحمالى
ماهو الشعر شيالى
وخيالى ومرسالى ورسمالى
وعمرى فى اغتراب العمر
ومفتاحى لأبواب الأمل والصبر
وباب الحلم والسلوى (ص ٤٤ ، ٤٥)

- الشعر / الغناء

غنى يا قلبى واوعى تحبس غنوتك
لو غنوتك بسمه تنسينا اللى فات

لو غنوتك دمعه ح تنزل من سكات

- الشعر / المصدر

وانا فى المبتدى شاعر
حروف الشعر تكتبنى
تلملمنى تفاعيله
وموج بحره بيوحشنى
توشوشنى مواويله (ص ٤٩)

ووتتكاثر الاستشهادات الدالة على الشعر وهى بمثابة متن الديوان ، ومن المقاطع الدالة على فهم الشعر وكيف يأتى ، بل كيف تغافل القصيدة الشاعر لتحط بين الروح والبدن ، فيخرج الشعر شبيها بغزل من مرار الحرف :

- الشعر / المكابدة

" وتغزل من مرار الحرف غيتها
تروض م الكلام تفاعيل
وتاخد م الوجع شيله " (ص ، ٥٥)

وتتواصل السطور عن فاعلية القصيدة ، وكيف أنها تفتح أبوب الحلم والتأويل ، فهى التى ستخلد وتحفر لنفسها صفحة فى كتاب الشعر

تشق الصمت
تلملم بيبان الحلم والتأويل
تودعنى
وتحفر فى كتاب الشعر صفحتها (ص ، ٥٥)

وتبدأ القصيدة الحفر بعد هذه الجملة ، حيث يزواج بين المقاطع العامية والفصيحة ، لكننا نتساءل هل حينما تحفر القصيدة صفحة لها فى كتاب الشعر لا تكون إلا فصيحة ، أما أن الشاعر يمارس اللعب ليزواج بين طرائق التعبير الشعرى ، واستخدامه لهذه الآلية التى ربما تنفى

الإزدواجية التى يفتعلها البعض بين العامية والفصحى ، وتتكرر هذه الآلية ص ٨٥، ٥٩.

- الشعر / الرسول

واجعلك انت رسولى للكلام
واجعله عبره
لـ ٢٠٠ مليون جبان

- الشعر / الحبيبة

وحينما يرى الشاعر حبيبته فإنه لا يراها إلا شبيهة بقصيدة تملك الأفئدة مثلما تفعل الحبيبة

"وملكت كل الأفئدة
وانت كده
وحى القصيده الخالده
لما تشق الصمت من أخر مدى" (ص ، ٦٢)

- الشعر / الخلود / السر

هكذا تتراص المقاطع الشعرية لتؤكد ان الشعر يؤمن بدور الكلمة ، فـ "فالكلمه سيف بتار .. بينخر فى الضمير .. وزفير محمل بالوجع" ، فالكلمة ستظل بعد رحيل كاتبها ، لذا فهو يدعو لاطلاق الحروف مهما كانت قاسية أو تحمل مرارة تكشف عما يدور فى الخبايا

الكلمه تفضل بعد عمرك الف عمر
اطلق حروفك مهما كان الطعم مر
ابدر تقاوى الكلمه ساعة الليل أمل . (ص ٩٠)

ويواصل تعريفه للشعر حينما يصدق بأنه "نور أبيض ، ومكشوف الحجاب عنه"

إن المتأمل لمعظم قصائد الديوان سيجدها مغرمة "بالتوصيل" ، وبالتالى فهى منشغلة بالرسالة المضمونية ، بفعل القول ، بالإنشاد ، بقيم الشفاهة ، ومعظمها تحتاط

بوسائط لغوية وموسيقية تجعل الإرث الفولكلورى قريبا منها، ولايقتصر الأمر على شاعرنا ، فمعظم شعراء الإقليم يمتازون بهذه القدرة التى لا تخلو من الغناء والموسيقى ، وهو ما يجعلنا نطرح سؤالا : هل المنطقة بما لها من موقع جغرافى قدر له أن يظل على خطوط المواجهة كان سببا فى وسم الشعر بميسم الغنائية (من الغناء) . لاحظ أن هذه المنطقة قد واجهت العدوان عبر الغناء ، وظهرت مجموعات غنائية مقاومة لعل أبرزها : أولاد الأرض بقيادة كابتن غزالى (السويس) ، شباب النصر بقيادة كامل عيد (بورسعيد) ، شباب المهجر بقيادة إبراهيم البانى (رأس البر) ، الصامدين بقيادة حافظ الصادق (الإسماعيلية) ولا يخفى التأثير الذى أحدثته هذه المجموعات وغيرها فى ترسيخ مفهوم للشعر ظل لفترة طويلة ومازال عند البعض مرتبطا بدوره المقاوم والتثويرى ، منشغلا بالمضامين الاجتماعية التى تعلى من قيمة التوصيل والإنشاد على حساب القيم الجمالية المفارقة إلى حد ما .

○ تايه فى عالم النقط لحازم المرسى الزنارى

يضعنا عنوان الديوان بداية فى موضع التساؤل ،أى عالم تتوجه إليه القصائد ، وأى "نقط" ، ويبدو من خلال قراءة الديوان أن الشاعر رغم حداثة عهده بالشعر كان مدركا لمشكلاته أو بالأحرى يضعنا أمام معنى "التوهه" بمعناها الوجودى ، وافنى فى آن ، والطريف أن تأتى كلمة "تايه" منقوطة الهاء لتعكس هذه التوهة التدوينية التى لا أدرى من سببها ، فليس معقولا أن لا يدقق عنوان ديوان بهذا الشكل ، والديوان يستمد اسمه من عنوان قصيدة داخلها ، لكن مفردة "نقط" قد جاءت مزيدة بألف ولام التعريف ،

نعم هناك سيطرة للحروف المنقوطة فى عناوين القصائد وبعضها قد جاء فى شكل حرف واحد (نون . قاف . سين) ، لكن الأمر لا يقف عند هذه الدلالة الأحادية المتعلقة باللغة ، لكن الذوات التى تتحرك فى الديوان تشعر بهذه "التوهه" فى عالم تحدده النقط من مكان إلى مكان بوصف النقطة هى النواة الأولى لتكوين الوجود:

صوت الخطاوى المنهكة
عامل تمام
زى الموسيقى التصويرية
واقع حزين
صبرك دفين
هو أنت فين ؟

كما تتبدى "التوهة" الكتابية فى شكل الصفحة المكتوبة ، فمرة نجد محاذاة السطور يمينا ، وأخرى يسارا ، ومرات يتم "توسيطها" فى الصفحة ، ولا أجد أية مبررات جمالية لهذه المغايرات المربكة التى ربما عكست معنى جديد "للتوهة فى عالم الحروف" ، فكتابة النص على فراغ الصفحة له جمالياته ، فى التعامل مع الكتلة والفراغ وحجم الخط ونوعه ، لاحظ ذلك على مدار الديوان ، وأنظر على وجه التحديد أولى القصائد التى تبدأ بمقطع يتوسط الصفحة ، يليه آخر يمين الصفحة ، ثم ثالث يتوسطها ، لتنتهى بمقطع يسار الصفحة ، وربما يعكس ذلك رغبة فى التمرد على الشكل التقليدى الذى نراه فى كتابة القصائد ، لكن التمرد لابد أن يدعمه مبرر جمالى يعظم من شأن الدفقات الشعرية التى تعكس حسا شعريا متميزا فى عدد من قصائد الديوان :

أنت الوحيده
شاغله القلوب

وبيكتبوا عنك قصص
قالت لى عنك جدتى
أنت الوحيده من دون الشجر

هنا تتجلى لعبة التقديم والتأخير محققة مفارقة فى نهاية المقطع الذى يشير إلى أهمية اللعب مع اللغة، فالشعر ليس مضامين تتوجه صوب القارى دون لعب مع اللغة واخضاعها لجماليات مختلفة عن السائد والمألوف متجاوزة ركام النصوص التى لازالت تمسك آلياتها بمعاصم عدد كبير من الشعراء

إن حازم المرسى فى ديوانه يقف عند مناطق شديدة الشعرية، لكنه يبرحه إلى مناطق عامة لا تخصه، ثم إلى صور كاريكاتيرية، وهو ما يشير إلى عدم إمساكه بصوته الشعرى تماما، فهو "تايه" بين عدد من العوالم، لكن نجاحه يكمن فى انشغال قصيدته بالتفاصيل الإنسانية الحميمة التى لم يكن يُعتنى بها فى الشعر :

بيقرقض ضوافره من القلق
وسيجارته من يأسه
فى إيديه اتحطمت
لكنه عنه يختلف
قادر يطلع صرخته
(قصيدة المحطات، ص ١٨)

كما يرواح بين قصائد نهايته مغلقة بما يشير إلى انتهائها، لكنه يكون أكثر نجاحا وشعرية فى قصائد النهايات المفتوحة التى تترك القارئ عند السؤال، بل ونتسق مع عالم الديوان الذى يطمح إلى فضاء متسع، فتتحق "التوهة" لكن هذه المرة مع تعدد الدلالة

واقتناص نهاية يحددها القارئ أو يتخيلها ، كما يقدم لنا صورة جديد ومفارقة :.

يا حلم
من غير لخبطه
شارع وحيد
وسمك ملون
وغزاله
فى العشب الندى سارحه
بتلاعب الفراشات (قصيدة الشبابيك ، ص ٣٩)

إن حازم المرسى شاعر جديد ومختلف ، نعم قصائده مربكة ، لكنه يطمح أن يقدم شيئا غير مؤتلف مع السائد من شعر ، لذا فهو يمارس اللعب باللغة عبر الحروف التى تصيد معنى جديد ، كالمزواجة بين "قالت" و "آلت"

شفايفها
قالت شئ وانا ....
آلت شفايفى للسكون
بحرين مهاجرين التقوا
دابوا سوا فى شوق العناق

والشاعر يملك ذكاء شعريا ، فيأتى بعدد من المفردات التى تشير إلى حالة أو شىء أو عمل ، دون إشارة للشىء نفسه ، فقد أتى بمفردات "الجزمجى" مستخدما إياها فى تشكيل شعرى دون أن تأتى سيرته ، وهو ما يؤكد موهبة الشاعر

من أنة الجلد فى إيديك
من شكة المخراز

من فوتة الخيط الملان بالشمع
سيبت الجميع مستنظرك ومشيت
(قـصيدة الخـواتيم ، ص ٥١)

إن مظاهر التوهة فى العالم الشعرى واضحة فى هذا الديوان ، فالشاعر يرواح بين طريقين / طريقتين فى الكتابة ، الأولى مباشرة تركن لصياغات مستقرة فـى شـعر العامية ، بينما الثانية تنحـو للمفارقـة والتجديد والخروج بالصورة الشعرية عن المألوف عبر اللعب اللغوى ، فضلا عن مجموعة من الصور الشعرية التى تكتسب رصيدا شعريا من اتصالها بالواقع والذات :

كل الصور متكررة
والضلمه والدخان
اللحظه صادقة
ولا إحساسنا صور
بيحركوها فى الضلام
صوت الرصاص
والنار حقيقى فى الشفايف والإيدين ؟
(قصيدة معالم يوم الخنقه، ص ٥٧)

إن ديـون "تايه فى عالم النقط" يضع شاعره على بداية سلم الشعر بقوة لو انتبه لمشكلات التدوين ، فضلا عن المراوحات التى تلقى بقارئها فى أكثر من منطقة شعرية لتقدم إشارة على أننا أمام شاعر موهوب لكنه لا يزال تائها فى عالم النقط ، لم يستقر بعد لأنه لا يزال يبحث عن صوته ، يجده مرة هنا ومرة هناك ، ويتعثر فى الإمساك به مرات ، لكنه يضعنا أمام السؤال : هل النقط هنا تعنى نقط الحروف التى تميزها عن أقرانها

أم أنه يرى العالم بأكمله فى شكل نقط متراكبة ، لا يقدر على تحديدها رغبة فى اكتشاف ذاته وبالتالى اكتشاف صوته الشعرى .

○ بره الحدود للشاعر محمد رشاد

يعتمد ديوان "بره الحدود" التفعيلة أساسا له ، كما يوشى القصائد بالقوافى التى تجعله يقترب من الزجل وجمالياته فى بعض القصائد ، وشعره يحفل بالموسيقى التى تصيد الجمل ، فتراكب مختارة المفردات من حقول دلالية قريبة ، فالمفردات تستدعى صويحباتها فى معظم قصائد الديوان :

أنا شاعر بفك الخط
ولىّ قصيده شايلانى فى قلب ديوان
وبحر قصيدتى ماله فنار
ولا ميه ولا مرسى ولا قبطان

هكذا تجتمع مفردات "بحر . فنار . ميه . مرسى . قبطان . موجه . ريح . نوه . قارب . شط . عوم " فى نصف صفحة ، فالكلمات تتراصف مستدعية بعضها بشكل آلى ، ويتكرر نفس المسلك فى قصيدة "صوره لإحساسنا القديم "، حيث تستدعى مفردات "الشتا . عجاف . الغطا . متكلفته . الجليد . الضباب" ، والشاعر يتوجه إلى القضايا العامة باحثا عن الخلاص ، فيجده فى قصيدة "حكاية الشيخ غريب " حيث الحل فى الانتصار على الغزو الثقافى والأمركة يكمن فى "العودة لربنا" ومن سيحقق هذه العودة "الشيخ غريب" ، لاحظ دلالة الاسم :

فاكرين ماحدش زيهم
مع إننا لوعدنا تانى لربنا

لو يوم جمعنا حبنا
راح نبقى احسن منهم
لكننا صرنا فى غاية الأمركة

ورؤية القصيدة استلابية، تركن للمخلص الفرد فى صورة الشيخ غريب الذى وسمته بأنه الرمز الرافض الذى سيعيد للعالم توازنه، وستكون النجاة على يديه، وهو لم يعد أمرا واقعيا، ولا يمكن أن تصيد هذه الرؤى شعرا طالما جاءت بفكرة سابقة التجهيز، فالشيخ غريب هو الوجود، وهو الوحيد الذى قرأ كتاب الحياة :

الشيخ غريب هو الوحيد اللى قرا
كتاب الحياه
هو الوحيد اللى انتفض وقال الدنيا لا
الشيخ غريب الشيخ غريب
لجلن يعود للقلب نبضه وبسمته هو النجاه (ص ، ١٦)

يعتمد الديوان على مجموعة من الأوزان، كان للرجز النصيب الأوفر فيها، فقد اعتمدت عليه قصائد : حكاية الشيخ غريب . اتغيرت فىّ الملامح . حلم ليلة زفاف . صوره لإحساسنا القديم، كما يرواح بين القصيدة التفعيلية والأغنية، وإن كان الفارق بين النوعين فى الديوان ليس واسعا، فالقصائد تنحو للتقفية والحس المباشر الذى يذهب للهدف دون محاولة تجاوز التراكيب المستقرة، أو الجمل التى تصنعها اللغة من خلال أفكار يطرحها الشاعر على قصيدته لتتحول إلى نظم فى بعض القصائد :

حبك مش بخاطرك
وقلبى حب قلبك

ده لأنك كنتى قدرى
ولأنى كنت قدرك

وتتأكد الكتابة الآلية حينما نقف عند الاستدعاء الصوتى حينما تستدعى مفردة قرينتها صوتيا، فتبدأ سطرا جديدا، والأمثلة كثيرة، ونظن أن آلية الاستدعاء تعد أحد آفات شعر العامية لأنه آلية مستسهلة، تجرى وراء صوت المفردة فتجعل البناء مهوشا :

- وزئير عناده فوق حدود المسأله ــ والمهزله هى اننا بنعتب عليه، ص ١٤
- يفصل ما بينى وبين عيونك فى اللقا ـ يالؤلؤة ــ ليه تهجرينى، ص ٢٣

وتكمن مشكلة الاستدعاء فى مجانيته حينما يأتى ليحدث نقلة بنائية لم تحدثها إلا القافية أو صوت المفردة فى نهاية السطر
وكفوف إيدينا التعبانين
بيودعوا غصن السلام ــ وكتير حمام ـ رافض يعشش فى الغصون
ويواصل الشاعر بناء قصيدته معتمدا هذه الآلية بشكل كبير :
هديت أنا الوهم الجميل
فلقيت عويل ـ عايم فى دم اللى اختشوا (قصيدة سهران بشاور للنجوم، ص ٦٥)

إن ديوان بره الحدود يركن للمستقرات الشعرية، ويقف عند الجمل المباشرة مراوحا بين قصيدة التفعيلة

. هناك خروجات وزنية سنشير إليها . والقصيدة التى تقترب من الزجل والأغنية ، لكنه يحاول أن يشارك القارىء معرفته لكن عبر قوالب تحتفى بالموسيقى فى صوت المفردة أو فى موسيقى الشعر والقوافى المتوالية .

○ أورنيك ذنب للشاعر فتحى نجم

أورنيك ذنب ديوان للشاعر فتحى نجم ، يتحلق بين طريقين فى الكتابة ، الأول قصيدة التفعيلة مع بعض الخروج على التراكم الكمى لها ، الثانى : قصيدة النثر التى تعتنى بالتفاصيل الحميمة ، غير آبهة بتراكم التفاعيل ، لكنه تتوجه صوب رؤية مغايرة لا يقودها الوزن .

يبدأ الديوان بقصيدة "مزنق فقر" التى يواجه فيها الحب الفقر والحاجة ، فينهزم الحب فى حكاية افتراضية ، تبدأ بالفعل "هافرض" إلى أن يصبح الخيال واقعا فينهزم الحب أمام العوز :

هافرض
إنك جيتى .. وقلتى بحبك
من نفاشيش القلب السارقه

إلى أن تنهى القصيدة / الأقصوصة إلى :

هل تنتظر إنى اكمل
وارضى أورط
قلبك تانى
فى مزنق فقر (ص ٦٠)

ولا أدرى لماذا يستخدم بعض الشعراء صيغا لااستخدام لها فى الشارع أو على ألسنة الناس مثل الـ

التى تعنى فى السياق "اللى" وهو ما نلمحه فى هذه القصيدة فى مفردتين هما : المثلا (اللى مثلا) و السارقوا (اللى سارقه) نهايك عن مشكلات التدوين التى تقف عائقا فى قراءة النصوص واستنطاق دلالتها ، ويواصل فتحى نجم بناء قصيدته كسابقه معتمدا على الاستدعاء الصوتى وهو ما يجعل البناء مفككا ، وإن لم يفعلها فإن القصيدة تنبنى من خلال آلية تطرد الشعر وتركن للآلية :

مالقتش غير حبة فتل
بيشبكونى فى غزلهم
يا عزلهم
عزلونى عن كل العيون الطيبة

هكذا تستدعى مفردة "فتل" الشبك والغزل ، وهنا قد يكون الاستدعاء مقبولا ، لكن أن يستدعى الغزل العزل : بيشبكونى فى غزلهم ـ يا عزلهم ـ عزلونى ، ص ٨
كما أن الربط الصوتى قد يكون باهتا وخاليا من الشعر :

يا محركه كل الجوارح
أنا قلبى سارح فيكى
وانتى الملامح ـ تايهه منك (ص ، ١١)

كما نرى فإن القصيدة تعتمد فى بنائها بشكل أساسى على الاستدعاء الصوتى متمثلا فى صوت المفردة التى تستقب أخرى فى سطر يليها أوفى صوت قافية (لو قلبى منك..استجار .. فوقى بكفايه .. انتظار) وينجح الشاعر فى تجاوز هذه الآلية حينما يعتمد اللعب اللغوى طريقا ، وهو ما تأسس فى قصيدة (ض ، ص ٢٥) حين صاغ موالا :

مسكت سن القلم
وبريته من ذنبهم
قام بص لى بدهشه
وكتب لى حرف أقراه
ض .. عض عينى وزقنى
على بير غويط م الآه

كما يكون الشاعر قادرا على اصطياد الشعر فى المقاطع القصيرة التى لا مجال فيها للاستطراد عبر آليات الاستدعاء التى قد تأتى بشكل مجانى ، لذا سنلمح نجاحا للشاعر فى قصيدة مسدس ميه ، لأنه تملك براءتها ورغبتها فى الاقتحام ببساطة ودون افتعال :

مسدس ميه
ممكن اتكل عليه
يبوش الجبل
اللى راسخ جوا منكم
آه

كما يكتب الشاعر رباعية تصيد الحكمة ، لكنها تأتى منثورة فى سطور متتالية ، بينما لو قمنا بجمع نثارها ستكون على هذه الشاكلة :

يا خويا وسط الوحوش
ما تكونشى ليهم ديل
ما يخفش من لمس الميزان
الا اللى ناقص كيل

وكما يكتب الشاعر معتمدا على التفعيلة نجده يخرج عليها فى بعض القصائد (لا حظ ذلك فى قصيدة رعشة : ص ٣١، قصيدة : دمعه ، ص ٣٣) ، كما يتجه إلى قصيدة النثر فى عدد من قصائد الديوان .

لكنها هنا نثرية بخروجها على الانتظام التفعيلى ، فقد خرجت لكنها لاتزال تعتمد نفس لغة القصائد التفعيلية :لا حظ ذلك فى قصيدة مخاض ، ص ٢٩ ، وقصيدة خلى المشهد طبيعى التى تعد أقرب القصائد إلى ما تطرحه قصيدة النثر من رؤى وجماليات ، ولقد نجح فتحى نجم فى هذه القصيدة فى أن يصيد مشاعر بريئة وطازجة حينما تعامل مع مفردات الطفولة دون تكلف :

جتلك على الطبطاب يا عم
تخش جوا الفانوس الكبير
وتعمل شمعه
وتفرح الأطفال (ص ٤٧)

إن هذه المرواحات فى ديوان واحد تحدث إرباكا للقارئ ، خاصة مع المشكلات الطباعية والتدوينية التى تقف عائقا أمام قراءة الديوان ، وهو ما سنشير إليه فى الجزء الخاص بمشكلات التدوين .

○ أوجاع شمالية للشاعر عبد القادر عيد عياد

عبد القادر عيد عياد فى أوجاعه الشمالية ، يشير بوضوح إلى مكمن الوجع بداية
الاستدعاء بداية من المفتتح الذى يكتبه فى شكل رباعية تعتمد مجزوء البسيط (مستفعلن فاعلن) وتسير على النمط التالى : (أ.ب أ.ب)

وجعى على مأتمى
والآهه فضّاحه
فأمانه يامؤلى
إوجعنى بالراحه

والشاعر يضعنا أمام ثنائيات الوجع التى يضعها فى شكل (تنويهات) ليعلن عنها فى بداية الديوان ، فيقرر أولى الثنائيات القاهرة التى تزواج بين الصراخ والصمت ، وهاهو يطلب من الصراخ أن يتمهل حيث لا مجال حتى للصرخة ، فالبوح والصدق والتعبير عن القهر سيجد من يمنعه :

اتمهلى
ياصرخه .. بدرى ما تطلعيش

....

....

الصدق فى قلب الجبان .. بيسكته
عيار طشاش (تنويهات ص ، ٧)

من هنا يأتى المقطع التالى ساخرا ، فحيث لا بوح ولا ضمير ، فإن تلجيم الحروف هو الفعل الذى تقوم به "المملكة" وما عليها من سلطان، ويأتى المقطع مستخدما الإصاتة عبر التجنيس ليؤكد على المعنى ويعمقه :

الحرف إحنا نحجمه ونلجمه
وهناك أوامر عليا .. من سلطان
لأمن المملكه

إذن عبد القادر عياد يعرف هدفه ويتوجه إليه مباشرة عبر جمل لا تضع المساحيق اللغوية ، لكنه فى الطريق لذلك يقع كثيرا فى فخ المباشرة ، ويسيطر على بنائه التقفية التى تمثل نهاية موسيقية للسطر ، لذا فقد مالت القصائد الأخيرة فى الديوان إلى تقاليد الأغنية ، نعم هو شاعر وزان ، يمسك بموسيقى نصه ، لكن الشعر يفلت أحيانا تحت سطوة الاستدعاءات

الموسيقية التى سنلمح إليها ، وشعر عبد القادر عيد عياد يتوجه للماضى فى الريف والبادية ليطالع ذكرى هذه الأماكن وناسها حيث ذابت القيم ، ورحلت العادات والتقاليد ، وتغيرت العمارة ، وبالتالى تغير الناس ، وهنا يقف الشاعر متأسيا على الفقدان المستمر ، كأنه يقف على طلل ، ليس الطلل القديم ، لكنه طلل المشاعر الإنسانية التى كانت وقود الحياة وأصبحت الآن مشوهة ، والشاعر حينما يستدعى هذه العوالم فإنه يستدعيها بمفرداته السيناوية ، وشخوصها ، بل بعاداتهم وتقاليدهم ، ويتأكد ذلك فى عدد من القصائد منها : (الحجاب ، ص ١١ . عرب شمس ، ص، ١٦ . بنى فخر ، ص ٣٢)

والله واحشنى الغيط والمولد
شدت روحى الناس والترعة
قلت اتشعبط فى الرايحين
يمة شمس الريف
قريه اتغير فيها الكل

نعم هى جمل تقريرية ، تصف ولا تتعمق ، لكنها تؤكد على التغير الحاد . للأسوأ من وجهة نظر الشاعر. الذى حدث للقرى المصرية .

إن ديوان أوجاع شمالية يشارك ديوان رسالة إلى فى انشغاله بالشعر بوصفه الفاعل والمحرك للوجود ، بل سنجد فى أوجاع شمالية انتشارا لمفردات تشير بقوة إلى هذا الدال وما يتحلق حوله من إضاءات وظلال ، لذا سنلمح بكثافة مفردات (الشعر . الكلمة . الورق . الحبر . الحروف . الأغانى . المفردات) ، فالشاعر لا يشك فى عودته وحده بالشعر من وادى الملوك :

"من غير شكوك
انت الوحيد اللى رجع
بالشعر من وادى الملوك "
(تنويهات ، ص ٨)

وفى مقطع بعنوان فراغ يعكس المفارقة بين الكتابة وفاعليتها فى الواقع ، فأدواتها "حبر وورق" ، لكنها تظل فى النهاية حبرا على ورق لا فاعلية لها (أنظر ص ٩، ١٠) ، وتكثر السياقات التى تستدعى مفردات الحروف بوصفها المكون الرئيسى للكلام ، منتج الشعر ، وتتبع هذه الجمل متجاورة قد يشير إلى ما تطرحه من معان ورؤى :

- **أنت دايما مستخبى فى الحروف ص ١٠.**
- **من الرصاص اتشكلت .. صورة فلان .. متربطه بحروف هجا ، ص ١٢.**
- **اقتل حروف الصمت واخرج للفضا الواسع ، ص ٢٤.**
- **ما عمر خط الزمن يطمس نقط أو حرف ، ص ٢٥.**
- **وتبعترت يا حروف معانى المفردات ، ص ٢٧.**
- **حاطفى الشمع والقصه .. حاخبيها فى حروف الشعر ، ص ٤٠.**
- **لكن برضه أنا ما اخسرش .. كسبت الحرف فى الكلمه ، ص ٤١.**
- **وإن تمادى الليل وطول .. أو ردم بالضلمه كل حروف نهارك ، ص ٤٨.**

هكذا يتجلى الحرف بوصفه الفعل والمكمن الذى يخبئ فيه حكاياته وأوجاعه وأحبائه ، وهو الرهان الذى يكسبه فى النهاية بعد الرحلة ، هو يمسك بالحرف لأنه الوحدة الأولى التى تتشكل منها الكلمة ، ولأنه يدرك أن الكلمة ستموت فى ظل القهر الواقع عليها ، لذا فيحتفظ بالحروف ربما تتكون منه قصائد جديدة لازال يحلم بها :

"كنت لازم تعرف إن الكلمه ح تموت
مهما كانت
مهما قلنا
اعتقوا الكلمه الغريقه " (قصيدة لا ، ص ٥٠)

وهاهو يتمنى لو يستطيع الشعر أن يرسم فرحته ، ويحقق أحلامه :

لو يقدر الشعر
يرسم فرحتى .. الله
لو يقدر الشعر يرسمنى عريس بينكم
مشوقين لؤيته
متزوقين لمداه
لأصرخ بأعلى مدى
وانده واقول .. الله (قصيدة زفاف ، ص ٥٤)

ديوان أوجاع شمالية يرواح بين القصيدة التفعيلية والزجلية والأغنية ، ويعتمد مستويين لغويين ، اللغة العامية التى تسود بين المصريين ، ولغة بدو سيناء بما يحملون من مفردات خاصة ، لذا فقصيدته تتسم

بميسم الشفوية ، مكتسبة جمالا أعلى عند إنشادها ، وتتضح هذه المزواجة فى أكثر من قصيدة تميز شعر عبد القادر عيد عياد ، ندلل بواحدة منها : .

ارمى بياضك
قالت الحرمه .. وتدلت من ايديها
صرة الـ جاى .. واللى كان
انبهل بين الصوابع
رمل محبوس بالنسيج
(قصيدة الحجاب ، ص ١١)

وتكمن مشكلة الديوان فى نقطتين أساسيتين هما : المرواحة بين عدد من الأشكال ، بما يحيل على أن الشاعر . وهذا الأمر ينطبق على دواوين عدد كبير من الشعراء . لا يتوقف طويلا عند اختيار القصائد بحيث تمثل ديوانا لا تجميعا لعدد من القصائد يتم طبعها بين دفتى كتاب ، النقطة الثانية وهى مشكلة التدوين ، وهى الأخرى تعد مشكلة عامة يقع فيها معظم شعراء العامية ، ويزاد الأمر صعوبة مع ديوان أوجاع شمالية وما يتضمنه من مفردات تنتمى إلى البيئة السيناوية . لكن يظل الحس الموسيقى بقوافيه وصوتياته هو صانع الجمال فى الديوان بوصفه ينحو للإنشاد .

مشكلة التدوين

"ليس ثمة خلاف بين المهتمين على أهمية موضوع التدوين ، أو على الإشكالية الراهنة فى شئونه جملة وتفصيلا ، وليس ثمة خلاف أيضا على أن هناك تناسبا عكسيا بين الشعور بالأهمية والإشكالية و بين الجهود

المبذولة فى التصدى لبحث الموضوع بما هو أهل له من عناية "()

إن تدوين شعر العامية مازال يعكس الفوضى ، فالمتأمل والقارئ لدواوين شعر العامية سيلاحظ أكثر من طريقة تدوينية تختلف من ديوان لآخر ، بل قد تتعدد طرق التدوين فى الديوان الواحد ، وغنى عن البيان أن نقول إن التدوين لم يعد وسيطا تسجيليا لحفظ النصوص من الضياع وإنما أصبحت الكتابة / التدوين أداة جمالية تدخل فى عملية تحليل النصوص ومكاشفة فنياتها ، من هنا تحتاج هذه القضية _ لن يستطيع باحث فرد أن يقوم بمفرده بهذه المهمة رصدا وتحليلا وضبطا _ إلى جهود عدة باحثين ، أو بعض المؤسسات المعنية ، وذلك للوصول إلى مجموعة من القواعد الضابطة لعملية تدوين نصوص شعر العامية

ولا يقتصر أمر تدوين النص العامى عند كتابة أحرفه منضبطة ، وإنما ينبغى أيضا ضبط علامات ترقيمه ، ووضع بعض الرموز الكتابية لعدد من الأصوات التى لم تستطع أحرف اللغة العربية الفصحى على الإمساك بها .

إن الإشكاليات التى يقع فيها تدوين النص العامى يعكس إتباع الشعراء المدونين لنصوصهم مشكلة المراوحة بين الأجرومية الفصيحة ، وتدوين المنطوق ، وذلك إتباعا لقاعدة " ما ينطق يكتب " ، وقد كان نتيجة لهذه المراوحة تبادل بعض الحروف المواقع فى الكلمة الواحدة ، ولندلل على ذلك ببعض الأمثلة :

- تبادل السين والصاد (صندوق – سندوق - صدر – سدر . . . إلخ)
- تبادل الدال والضاد (أوضه – أوده)
- تبادل القاف والجيم والألف (قال – جال - آل)
- تبادل الزاى والذال
- الخلط بين الألف والفتحة الطويلة
- المراوحة بين كتابة الألف الملحقة بواو الجماعة وعدم كتابتها
- التنوين (دايمن _ دايما _ طبعن – طبعا . . . . . إلخ)
- الإمالة
- التفخيم
- التضعيف

إن أهمية تدوين النص العامى تزداد مع ازدياد الدعوة إلى الاتجاه لجماليات الكتابة والصورة البصرية ، فالكتابة التى تخلط بين أكثرمن طريقة تدوينية قد تحدث لبسا لقارئها وتقف عقبة أمام تحليل النص الشعرى .

إن الغرض من طرح هذه القضية ربما يقف عند حد إثارتها فى محاولة لحث الباحثين على بذل جهد فى هذا الموضوع ، خاصة مع ندرة الأوراق البحثية والمقترحات التى تضع قواعد لكتابة النص العامى ، لعل من أهمها المقترح الذى قدمه " خليل عساكر " لكتابة نصوص اللهجات العربية الحديثة بحروف عربية ، حيث إقترح مجموعة من العلامات المتصلة بالحركات ، والإهمال والنبر ، كما قدم اقتراحا لكتابة بعض الحروف التى كثيرا ما يختلف

نطقهـا فـى اللغـة الفـصحى عنـه فـى اللـهجات العربيـة الحديثة ، وهذه الحروف أهمها ستة هى :

الجيم _ القاف _ الذال _ الظاء — الثاء — العين .

إن وضع قواعد لتدوين النص العامى يبدأ فى تصورى .مـن رصد المراوحات التدوينيـة فى دواويـن شـعر العاميـة ، وتصنيفها ، ومحاولـة وضـع ضوابط لكتابتها ، والاستقرار على رموز كتابية لجملـة الأصوات التى يتم تحميلها فى كل مرة على حرف من أحرف الكتابة العربية .
والغريب أن لا يخلو ديوان من الأخطاء الطباعية التى أثرت بشكل كبير على موسيقى بعض السطور الشعرية ، إضافة إلى أن معظمها يخلط بين الهاء والتاء المربوطة مما يغير دلالات بعض المفردات ، وسوف نرصد مجموعة دالة على مشكلات التدوين فى الدواوين المدرسة لنستخلص بعض النتائج

<u>أولا ديوان : رسالة إلى -</u>

- انس انسى ، ص ١٦.
- إنت انتى ، ص ٢٨.
- صفوا صفو ، ص ٤٨.
- فرحة فرحه ، ص ٥٢.
- جرحة جرحه ، ص ٥٣.
- غنى غنا ، ص ٨٣.
- لفت لفه ، ص ٨٣.
- الشقه ربما : الشقا . الشقيه . الشقيقه ، ونظنها الشقيقه ، ص ٨٤.

ثانيا : ديوان أورنيك ذنب

- هفرض ها هنا دالة على الاستقبال فتأتى مستقلة عن الفعل ص ٥، ٦ .
- فينوا فينو = فينه ؟ ص ، ٨ .
- وقاللى وقال لى ، ص ٢٦.
- متكنش ما تكونش ، ص ٢٨.
- تنهدتك تنهيدتك ، ص ٣٢.
- عرفينك عارفينك ، ص ٣٢.
- أيه إيه ، ص ٣٤.
- فاحسلك فأحسن لك ، ص ٣٦.
- الدما الفاسد الدما جمع لا تستقيم مع الفرد = الدما الفاسده ، ص ٣٧.
- بوذك بوزك ، ص ٤٠.
- كلاكت كلاكيت ، ص ٥٣.

ثالثا : ديوان بره الحدود .

- يارتنا ياريتنا ، ص ١٥.
القزاز الإزاز ، ص ٢٧.
برسم بارسم ، ص ٢٨.
متهزنيش ما تهزنيش ، ص ٣١.

رابعا : ديوان تايه فى عالم النقط .

- تاية تايه (عنوان الديوان)
- هعيش ها اعيش ، ص ١١.
- سراداب سرداب ، ص ١٢.
- النقرظان النقرزان ، ص ١٢.
- متر شقة مُترشّقه ، ص ٢٥.
- مبقتش ما بقتش ، ص ٢٥.

- مبين   ما بين ، ث ٢٥.
- حطان   حيطان ، ص ٣٧.
- حسين   حاسين ، ص ٤١.
- أن   إن ، ص ٤٣.

خامسا : ديوان أوجاع شمالية.

- سكتة   سِكْته ، ص ٧.
- أحنا   إحنا ، ص ٧.
- وقولى أنك   وقولى إنك ، ص ٩.
- البيضة   البيضا ، ص ١٨.
- سبت   سيبت ، ص ٢٠.

الكوت   القوت ، ص ٢٨.
آياك   إيّاك ، ص ٢٩.
ياكم   يا كام ، ص ٣٦.

هذه أمثلة ربما تضعنا أمام نقاش طويل نهتدى فيه إلى طريق يضمن تدوين النص بشكل لا يحدث لبسا فى دلالاته ، خاصة أن التدوين لم يعد وسيطا تسجيليا فحسب ، لكنه يسهم مساهمة كبيرة فى الكشف عن جماليات النصوص .

المراجع والمصادر :

(١) رسالة إلى ...، حسونة فتحى، فرع ثقافة شمال سيناء ، ٢٠٠٢.
(٢) تايه فى عالم النقط ، حازم المرسى ، إقليم القناة وسيناء الثقافى ، ٢٠٠٧.
(٣) بره الحدود ، محمد رشاد فرع ثقافة الإسماعيلية ، ٢٠٠٢.
(٤) أورنيك ذنب ، فتحى نجم ، (د. ن) ، (د. ت) .
(٥) أوجاع شمالية ، عبد القادر عيد عياد ، فرع ثقافة شمال سيناء، ١٩٩٩.
(٦) انظر ، د. صلاح الراوى ، الشعر البدوى فى مصر ،سلسلة الدراسات الشعبية ، ج١ ، ع
(٤٧) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠.

الشهـــــــــــادات

١- أ/ كامل عيـد رمضـــــان

٢- أ/ مدحـــــت منـــــــير

٣- أ/ ضيــاء الديـــن القاضـــى

(١)

شهادة الشاعر كامل عيد رمضان

شهادة الشاعر كامل عيد رمضان

السبب :

ولأنى بَحِب الناس

والناس بالناس تتحَب

ولأنى بَحِب الأرض سنابل حَب

وبحب الكلمة تخطى جدار الصمت

ولأن مرايتى وشوش أطفال ،

وبتضحك رغم الصَعب

ولأن العصر جبان وضرير القلب

ولأن .. وأن .. وأن

حَطيت ع الورق الحرف .. كتبت الشعر ،

يمكن يسمعنى الناس ..

يحكوه .. يقولوه ، فى لحظة صِدق ...

....

من هنا يمكن الدخول الى عالمى الشعرى .. على أى الأوتار أعزف وما هو المنهاج الذى أتبع .. ولن يخفى على

أى مــن كــان ، أن همـــى الأول هــو الــوطن .. الــوطن بمحتــواه الطبيعــى ؛ الأرض .. النــاس .. الحــب ، والــوطن بمحتــواه المتفاعــل والــشاخص إلى حيــاة زادهــا الإنـسان ، حيث الحق هـو فيـصل الحكـم علـى الأشـياء والأحـداث ، ومن ثم فإننى أرى من وجهة نظر خاصة ومحددة ، أن الـشعر فـى حـد ذاتـه لم يكـن هـدفى الأول ، بقـدر مـا أنـه وسيلة تعبير وأداة توصيل لما يعتمل فى الـنفس ويقـرره الفكـر ، والقلـب العاشـق الـذائب فـى هـوى مـصر (أولا) ، والدأب الباحث عن كل كلمة حق تنبت فـى أى مكـان ، وبأى لسان (ثانيا)

ولقد عشت مراحلى الشعرية متشوفا ومشوقا لحياة زادهــا الكرامــة ، فــى عــالم انقلبــت فيــه المعــايير بتَــسَيّد الطفيليين وتوارى ذوى القيم الأصيلة . لذلك أقول ؛ أن الـشعر كـان مـدخلى إلى هـذا التـشوف وذاك التـشوق ، فالشعر من منظورى الخـاص هـو دفتر أحوالى .. أسـجل فيه وجدانى المتأزم وحـالتى النفـسية ، وهـو مرآتـى أرانـى فيهــا عاريــا دون رتــوش أو جماليــات ادعــاء .. والــشعر

كذلك ، كتابى الذى أرتب فيه أفكارى ، وهو قاموسى الذى يحمل مفرداتى ويلدها كائنات حية تُثرى وجودى وتدل عليه ، وأنا فى كل هذا أرى أن القصيدة كل لا يتجزأ، فى أحلامه حتى النخاع .. مستنطقا قلمى بأحواله ، وفيم تدور حوله هذه الأحوال ؛ سواء كانت حلما أو أمنية ، أو رفضا ، أو دمعة أبت إلا أن تنسال نشيجا حارا على الورق .

وهناك ثمة علاقة جدلية دائمة بين الذات والموضوع فى كل ما طرحته من شعر ، كنت واعيا فيه إلى عنصرين هامين فى هذه العلاقة الجدلية ؛ أولها : تاريخ الموضوع فى الذات ، وثانيها قيمة الموضوع عند الذات ، وكلا العنصرين يتكئان على الإنتماء ، فبدون هذين العنصرين يتحول فعل الإبداع إلى عمل ميكانيكى صرف لا روح فيه ، ويصبح مجرد ادعاء أيدلوجى أجوف خلو من إيستمولوجيا الموضوع ، ومن ثم يفقد الشعر ، الجزء الأكبر من قدرته فى الوصول إلى الناس أو حتى الوصول إلى وجدانهم .

ولأن الذات هى ذات مصرية صميمة ، دما وروحا ولسانا . ولأن الموضوع الذى أعنيه هو الوطن ، القيمة التى لا تعلوها قيمة أخرى ، فلاعجب أن يلتف إلى ما أطرح ، كل محب لهذا الوطن ... إنه جانب مهم وأصيل فى فكرى وعقيدتى ، إن ما أردت أن أقدمه ، هو موقع الانتماء الذى أحيا فيه وأترعرع فى كنفه ، ومن ثم قلت :

أنا مش آلة كاتبة ولادوا موصوف

أنا دقة الكعب اللى واقفه فى الصفوف

أنا الظروف —

حبر الدوايه والمرايه والحروف

لو غاوى —

غوص بين السطور ، تقدّر تشوف ..

....

حقا أننى لست هذه الآلة الكاتبة ، بل أنا جزء موصول فى هذه المعادلة الوطنية ، وأرى أن الشعر يولد

فى صدور العاشقين ، يجول كل الدنيا ، يقيمها ولا يقعدها ، فالشاعر قلب يستنشق الحياه ليردها كلمة من وهج الأنفاس وعصارة الروح . فإذا كانت الكتابة شكلا من أشكال الصلاة ، فإن الشعر يتجه مباشرة إلى الصلاة ، لهذا أقول :

الشعر صوت مسئول
كيّال جسور
طبّة ميزان عادل
أوصال وصَال دايم
كرباج ضمير مسلول
دعوة نبى
ومقام ولى ..
إن لم يكن .. لا يكون ..
....

من هنا كانت قناعتى أن التجربة المرتبطة بقضايا الإنسان ، لا تخسر أبدا ، ذلك أن الشعر ليس تجملا أو بوقا فى الهواء ، وإلا صارت الموهبة معطلة ، إذ لا أثر ولا

قيمــة ، فهــو إن لم يكــن مَعَــبرا للحيــاة .. مــصورا لإحداثياتها ، انتفى دوره الذى أردته من البداية مدخلا ومنهج إبداع ، وفى هذا أجد نفسى دائب البحث عن رفقة الطريق ، ينتابنى القلق ، أن لا أجد هذه الرفقة ، كى أتقوى بها ، فنقوى معا :

الدنيا مركب وناسها ، غاوين خيانة وغرق
الدنيا مركب ، شراعها ، هَدّه السفر والسبق
والبحر غامق غريق ، يعشق حطام القلق
آه يا صديقى الصديق ،
خايف تفوت الطريق ، والصُحبة تطلع ورق .. !

....

فالبحث عن رفقة ، هو رفقة الرأى .. رفقة رفض الظلم والظالمين .. وهذه الرفقة التى أرجوها هى رفقة القلم والفكر .. رفقة الكلمة التى أرجوها شعرا فاعلا له جسد وروح وكيان:

باهت ياكل الشعر ، لو ماتهزنيش
لو أسمَعك ، والقاك هاموش ،

لا روح ولا هَزة شجر .....

يابو الرُطان عالى الجرس

صوتك خَرس ، والفن صيص

يابوالبدَع عالية الشواشى والحروف —

الشعر بَره الحِس طيش

غامق غطيس

جَامِد وصامت كالصَنَم ..

....

والكلمة المفرودة عندى لها مدلول ووظيفة ، كى تحدث الأثر المطلوب من طرحها ، فالناس بطبيعتهم يحبون العدل ويكرهون الظلم ، من ثم كانت أداة الرفض منذ البداية هى الكلمة ولا غير الكلمة الشجاعة من بديل :

الكلمة عيبة ،

لو يوم تغنى للهزيل والخيبه

الكلمة معطوبة —

لو عكزت ع الشَك أو عَ الريبَه

الكلمه أيوه ولأ —
فى الحق مطلوبه
بالصدق محبوبه
وف حضرة الظالم ،
لها فى القلوب هيبه ...
....

وفى كل ما كتبت ، كنت متوحدا بشكل مطلق مع قضيتى المطروحة ، وكنت عنصرا فيها — فاعلا أو مفعولا .. محددا موقفى ، وفى أى الجانبين أنا ، فأنا شاعر غير محايد ، مُذ اخترت الشعر وسيلة تعبير ، إذ أننى من جيل عَايش وعاصر أنظمة حكم مختلفة ، كان الاختلاف بينها حادا وجارفا ، فقد عشت عصر الملكية وعصر الثورة ١٩٥٢ وعصر الجمهورية والانكسارة الكبرى فى ١٩٦٧ ، وانتصارة الشعب والجيش يوم العبور العظيم عام ١٩٧٣ .. كان لكل هذه التحولات آثار وندوب فى الذات ، ولم أستشعر فيما بين كل هذه المراحل ، أننى أكملت ولو لمرة واحدة دور النقاهة ، ولولا تدثرى

بالأمل وبالتاريخ ، ما كنت وجدت لقلمى كلمة فى موضوع سطر من ورقة .

والتاريخ عندى دائما ، يدلف إلى عقلى من عباءة المجتمع – الشعب – ذلك أنه منذ فجر التاريخ ، كان الشعب هو ميزان الوجود ومصدر الحياة وصانعها الأول ، وفى هذا كان رأيى أن رمسيس الثانى المعترف له بأنه أعظم البنائين ، لم يكن هو من فعل فى الواقع ، والحقيقة التى لا جدال فيها أن الشعب المصرى الذى عاش فى كنف هذا العصر ، كان هو الصانع والمنفذ الأول . وقد طرحت هذا المفهوم فى قصيدة " أصل الحكاية " وهى عنوان ديوانى الأول الصادر عام ١٩٩٩ ، وفيها اتخذت من الألوان معادلا لحالتى النفسية عند كل محطة من محطات التاريخ ، السار فيها والحزين ، لأننى أرى أنه ، إذا كانت لوحة الرسم ملونة ، فإنه يمكن كذلك رسم القصيدة بألوان من الكلمات :

ألواني زاهيه ، مصراويه ، مؤلمه ؛

أزرق غميق

إسود غطيس

باهت نحيل

ورقه ف خريف عِزّ الصبا

أحزان إيزيس

أحمر ومسفوك الدِمَا

أصفر دريس

مدهوس فى عصر الطلسَمه ..!

....

كان هذا هو الجانب النفسى الحزين ، ومن ثم كانت الألوان القاتمة ، معادلا لهذه الحالة المأساة ، أما الجانب الآخر من اللوحة ، وفيه المدلول السار ، إذن لابد أن تجئ الألوان تعبيرا مطابقا لهذه الحالة من السرور ، إذ كان البناء هو الشعب وصاحب الفعل :

رمسيس سَقيتُه الكاس هَنا ،

نَقش بإيدى ع الحجر ، عيد انتصار

لوِّنت إسمىْ فى الصِوَرْ ، لون النهار :

أبيض حليب

أصفر دهب

أخضر حبيب

وألوان عجب

لونى الأصيل ،

وردة وشجرة وسُنبُله ..

❖❖ كان التاريخ هو مفتاحى إلى الطرق المغلقة ، فهو التجربة والعظة ، ومن يدرك كنه الشعب المصرى ، يعرف أنه شعب اعتاد القيام من عثراته أكثر قوة وأعلى قامة ، رغم الآراء المجحفة لإمكانات هذا الشعب العظيم ، وهذه المعرفة كانت مستندى فى رؤية الغد رؤيا العيان ، والدليل أنه عندما حدثت الهزيمة العسكرية للجيش عام ١٩٦٧ وفى الأسبوع الأول من واقعة الهزيمة ، وجدتنى أصرخ من على خط المواجهة الأول بالسويس ، رافضا الهزيمة ورافضا كل دعوة بالإنكسار .. وهذا الرفض لم يكن نوعا من العنترية الجوفاء ، بل كان مستندى فيه ، هذه الانجازات الانشائية العظيمة والمواقف البطولية المسجلة عبر

التـاريخ ، وهـى ثوابـت شاخـصـة للجميـع ، يحـق لنـا أن نقسم بها ونتدثر بوجودها ، لننطلق منها ، حماية لها ولأنفسها :

لأ .. مماتتش الأرض ..
لأ .. مغابتش الشمس
وأحلام المجد —
مش هَاحلمْ غير بالمجد
ببلدنا أمات عناقيد فى السد
بالفجر
الفجر اللى اتعلقْ فى ضفاير أمى ومال ،
باس خد النيل
عَمّر قناديل عمال
حط النوار على سِدر بلدنا " أشمون "
مش حارضَى بغير الفجر واعود
واجيكى يا أمى بغصن زتون
أشرب من عَرقِك
أحتلّ أرضِك بالأحلام
بسلام ..

....

هكذا بدأت رحلتى العصيبة فى الثلاثينات من عمرى ، بداية من الانكسار وحرب الاستنزاف وتجربة الأغنية المقاتلة مع ولاد الأرض ، ومن هنا أخذ القص والحواديت منحى آخر أشد قسوة وأكثر إيلاما ، خصوصا أن الجرح كان عميقا والأحداث متسارعة ، ومن ثم كان الصراع النفسى المؤلم ضاربا بأطنابه فى حنايا الذات والروح ، ومع ذلك ، زادنى هذا قدرة أكبر للصبر ، ووضوح أعمق فى الرؤية ، وإدراكا أمثل للواقع وللأحداث . وعندما يتعلق الأمر بأحداث أو أفعال ، تكون للجملة الفعلية الصدارة فى التعبير وليس الجملة الاسمية ، إذ أن الجملة فى اللغة العربية تبدأ بالفعل على خلاف الجملة فى اللغات الغربية التى تبدأ بالاسم . ولأننى أكتب قصائدى اهتداء بالجملة الفعلية،جاءت أحداث الوقائع أبلغ تأثيرا وأقرب وصولا لذهن المتلقى ..

وإليكم بعض نماذج من القصائد خلال فترة حرب الاستنزاف ، نبدأها باجتزاء من " ضحكتى وش البلد "

❖ أبتدى أضحك حقيق ،

أما اشوف الناس بتعزف عَ الطريق —

غنوة نضال

طابعة ع الأرصف غناها .. والرجال —

مصر فيهم ثورة فايره

حاطة شايله

شايله حاطه —

شمسها على كل غيمه ،

طابعه فينا وشوش حزينه

- أبتدى أضحك بحق ،

أما اشوف الراية مصرى زاينَه سينا

واما نبقى كلنا فى الحرب صُحبَه ،

نتقتل .. نقتل .. نموت

الحياه فسحه نهار ، ينقضى ،

والباقى شعب ...

....

وأصف فى قصيدة " من مفكرة راجل سويسى " ، مدينة السويس ، الخالية إلا من بعض من لهم أعمال متعلقة بالخدمات الحيوية الهامة ، وذلك بعد تهجير الأسر المقيمة من نساء وشيوخ وأطفال إلى داخل البلاد حماية لهم ووقاية لحياتهم من القصف الشرس للعدو الاسرائيلى :

❖ م المينا والكنال لآخر لاربعين
بيوت صفوف وطوف
يُقطع الدكاكين ..
لو تنطق الحروف ، طعم الكلام حزين ..!
❖ ألف كل شارع حَاضنَه عِنَيّا البيوت
والف كل حارة واتصنت عَ السكوت
أسمع دقة قليبى فى الصمت والبارود
وصوت لِطيف صبيه ، بيعلا ألف صوت
الدم عَ الحيطان والحزن فى القلوب ..!

.....

❖ حمامى يا حمامى يامهاجر فى البلاد
طمنّى يا حمامى عن بسمة الولاد
إزاى رَضعوا النسايم فى زحمة المداين
وكيف حال البنات —
لسه شعورهم ضفاير ، واللافات الميعاد ..!

....

وفى كل ما كتبته خلال هذه الفتره — وما قبلها وبعدها — كانت الذات هى الموضوع ، والموضوع هو الذات ، لا فاصل أو عازل بينهما .. إنه الانصهار والذوبان فى بوتقة واحدة لعنصر جديد يحمل كل الصفات .

❖ نأتى لمرحلة أخرى فى هذه الرحلة الممتدة ، ألا وهى مساهماتى مع (ولاد الأرض) ، وهى فترة أو هى مرحلة التأجج اللاهب فى فترة عصيبة من تاريخ مصر المعاصر .. ولا مراء فى أن مؤسسها وصاحب فكرتها هو الكابتن غزالى ، هذا الصوت الأيدلوجى ، الرياضى والديناميكى .. تكونت فرقة ولاد الأرض بع هزيمة يونية ١٩٦٧ مباشرة ، وكانت أغنياتهم فى المقام ، رفضا للهزيمة ، ونقدا

للسلبيات وشحن معنوى للشعب وجنودنا الرابضون على الجبهة ... إنهم لم يعزفوا للغزل ، غير أن قلوبهم كانت تنبض بالحب وتبتهج للحياة التى يرونها تتدفق على جبهة طفل فوق صدر أم أو على جبهة رجل تخضب وجهه بحبات العرق وأحلام الغد ... هم كذلك ، لأنهم أول من رفض الواقع المهين ، ووحدهم بدأوا يملأون بلادهم بطبول الحرية ، حتى وان كانت تصل إلى بعض الآذان ، أو لم تتقبلها بعض الآذان الأخرى .

كان التراث هو المعبر الأساسى لكتابة أغنيات ولاد الأرض ، ومن ثم كانت أبجديات أغنية " ريس الحرية " وهى الأغنية التى تنبأت فيها بالعبور والحرب ، مع أننى كتبتها عام ١٩٦٨ ، وكذلك أغنيات طالب يادم ، مدوا الأيادى ، العهد ، الفجر عَ الطريق ، إلى أن تحقق النصر عام ١٩٧٣، فتوجهت أعمال هذه الفتره بأوبريت " السويس حبيبتى " وهى عن حرب أكتوبر ١٩٧٣.

....

إن قضية الحق والانسان لا ترتبط من وجهة نظرى بمكان محدد أعين فيه وأتعامل معه ، بل إن همى المطلق بالانسان ، جعلنى أتخطى الحدود المصرية إلى تركيا لأكتب عن الزعيم الكردى عبدالله أوجلان الذى اختطفته المخابرات الأمريكية وسلمته سجينا إلى الحكومة التركية . وإذا كنت قد كتبت قصيدتى " أوجلان وما كان فى هذا الزمان " ، لتسجيل الواقعة المريبة والطريقة المهينة التى تم فيها القبض على الرجل ، فإننى فى واقع الأمر أردت أن أقول ؛ أننى مع كل قضايا الانسان الحرية فى أى زمان ومكان من العالم :

يا هلترى الدمع ده دمعى
واللا دموع " أوجلان " ..؟!
مين اللى غش وخان ، وزلزل البنيان ..!
مين اللى فز ودبر الحبكة ...
حسك تقول ؛ البخت والصدفة ..
المهزلة حرفه

= ولم يفوتنى أن أحكى عن هيمنجواى فى قصيدة (هيمنجواى والموت فى عز الظهر).. وقد كان للبعد العربى مساحة كبيرة فى كتاباتى ، تؤكد المعنى الأيدلوجى الذى أراه فى طلب الحق من خلال طرح أكثر من سؤال خطابى ومأثور ، وكان ذلك واضحا كل الوضوح فى قصيدة (أناشيد الحزن اللبنانية) : مين اللى خلى الشمس فى المنفى / الصمت سيف مشروع ، هيه كده بيروت / دبيحه ورا بابها / والدم سايل عوم) ، واحنا الندامة الشوم / واقفين بنتفرج !!)

= ولا يفوتنى فى هذه الرحلة العربية ، القضية الأم " فلسطين " ، تلك القضية التى مازلنا نحمل تبعاتها ونعانى آثارها ، ولم تزل جروحنا منها متأججة ، إنها القضية التى لم تتفق بشأنها كلمة العرب فى يوم من الأيام وهى القضية التى كانت سببا فى أن يأتى المستعمر الغربى بشكله القديم والحديث ، مرة أخرى

إلى منطقتنا العربية ، وهى القضية التى أمنت على قصيدة (متصدقيش يا قدس أعذارنا) ، ومنها:

* متصدقيش يا قدس غير صوتك
صوتك أدان الفجر فيه قوتك
واتسلحى بالموت ، النبض فى بيوتك
من كل عين خَضرًا بينطلق مولود
من كل حُجر بينطلق مارد..
يابس يا عود الجباه لو منبتك مالح
أخضر ياغصن الزتون ،
وانت أتون ودانات ...

....

وتمتد الرحلة ويتصلب عصب المكابده ، ومع ذلك لا تتوقف مراحل الفكر ، فالكتابة هى غاية المعاناة ، كما أن البحث عن رفقة فكر ، أصبح فى هذا الزمن عملة نادرة ، ومهنة السقاية (السقا) انقرضت وانقرضت معها أقلام رائدة ، ولم يتبق سوى بعض شرفاء ، وحتى

هؤلاء رغم ندرتهم ، لم يعد أحدا راغبا فى بضاعتهم .. و

.. (يعوض الله) :

❖ عطشان سبيل .. عطشان ..

فينك وانا أسقيك

فينك وانا أديك

قربة دموع عينى يادوب نقطة —

لكن ترويك

يدّن أدان الديك ، والفجر يطلع حَىّ

حى على عيسى الرسول الحى

حى على طه الرسول الضىّ

حى على الموالد .. بداره وعيد

حى على الكلمه فى بطن الغيب ...

....

❖ ومعذرة ، أننى لم أكتب شهادة بسيرة حياة : الميلاد / المؤهل / الجوائز / والتكريم ، ذلك لأننى مقتنع تماما بضرورة أن تكون الشهادة مراحل فكر ، وهاأنا قد فعلت ... أشكركم

(كامل عيد رمضان)

(٢)

ما ليس كذلك
شهادة
مدحت منير

ما ليس كذلك
شهادة
مدحت منير

اسمعني

سوف أهمس في أذنيك

إنه أمر يخصك انت

سوف أنتحي بك جانبا

في طرق فرعية مظلمة ومتعرجة

حتى لا يسمع غيرك ما ساقوله

سوف أهمس في اذنيك بأشيائي الخاصة جدا

أسرار قلبي

غير المتاحة للآخرين

اسمعني

سوف أقول لك..

حتى نخرج سويا إلى قارعة الطريق

وتشعر أنك تحن مرة أخرى

إلى نبض قلبك

أريد أن نتعرف على الوجود

عبر خطوط سير

لم تطأها أقدامنا من قبل

ومع ذلك

تبدو أليفة جدا*

هذا باختصار هو طموحي في القصيدة

وإن كان لأول سنين العمر دور فى تكوين الإنسان .. فأنا من مواليد القنطرة شرق عام ١٩٦١ وربما تعنى هذه المدينة فى هذا التاريخ أكثر من كونها مجرد مدينة وكونه مجرد تاريخ.

نشأت القنطرة شرق عندما امتد خط السكة الحديد من مصر إلى فلسطين وسكانها الأوائل عمال سكة

حديد نزحوا من صعيد مصر ليعملوا بها وكانت نشأتهم الأولى فى بيوت فقيرة بنوها بأيديهم أطلق عليها الإنجليز(huts) وتعنى أكواخ ثم درج الاسم بعد ذلك حتى أصبح (الغطوس) وهذا هو اسم الحى الفقير بها حتى الآن.

وحتى الآن هى الياسمين الذى يتسلق الأسوار الحانية ليتطلع إلى الضوء الخافت داخل النوافذ الملونة، وهى أشجار الجهنمية الموعودة بالجنة خلف ورش السكة الحديد، وهى الأمهات يثرثرن فى الفرندات القريبة لتبتهل حبال الغسيل وتشعل الهواء بالحنين،ورمال صفراء تحمل على عاتقها رعاية الأولاد والبنات ،وهى التى تجلس على شاطئ القناة لتنظر بألفة إلى القطارات القديمة وهى تقطع الصحراء برفق ماضية إلى حيفا ....وهى رحلة بين زمانين٠

أما بعد٠٠فقد شاء الحظ أن تكون نهاية طفولتنا معا- أنا وهى- فى نفس اللحظة-٥ يونيو ١٩٦٧- وربما لهذا

السبب كانت أول محاولة لى فى كتابة الشعر ٦ أكتوبر ٧٣ ذلك لأنى كنت أثناء فترة التهجير دائما أشعر أن طفولتى-بكل ماتعنيه من كلمة- تركتها خلف القناة مع باقى محتويات بيتنا الحبيب ورحلت مع أسرتى إلى الغربة. لذلك عندما دقت طبول الحرب مرة أخرى واعدة إيانا بعودة قريبة شعرت أنا وربما كثير من أبناء جيلى المهجرين أن هذه الحرب هى حربنا نحن بشكل شخصى وهى تخصنا أكثر مما تخص غيرنا ولأنى لم أكن فى سن تسمح لى بالمشاركة الفعلية فيها لجأت إلى كتابة القصائد الحماسية وكنت ألقيها على زملائى فى الإذاعة المدرسية وأمتلئ زهوا أثناء تصفيق زملائى وكأنى أحد أبطالها. فأنا- وهذا شأن كل أبناء جيلى فى هذه المنطقة - أبناء للهزيمة والنصر ،أبناء الطفولة الضائعة،والهجرة والتشرد والعودة، أبناء الانتقال من النوم على الأسرة إلى البلاط العارى،نحن أبناء دموع الحرمان ودموع الفرح،لم تفارق أذهاننا أبدا النوافذ المدهونة بالأزرق والسواتر التى

تتقدم واجهات البيوت، والجدران العارية،والبنايات المنكسرة والشظايا ورائحة البحر والموت معا.
أعتقد أن ذلك ملمح أساسى من ملامح وجدان جيلى و هو يلاحقنا فى كتابتنا بشكل أو بآخر،سرا وعلانية.أضف إلى ذلك أننا مازلنا نبحث عن طفولتنا ألتى لم نعثر عليها حتى الآن.

عن الكتابة:

فى البداية عندما كتبت لم أكن أعرف موقفى بالضبط من بحور الخليل. وعندما عرضت بعض قصائدى على أحد النقاد (المرموقين).. قال لى: أنت تستخدم أكثر من بحر فى القصيدة الواحدة..واعتبر أن هذه مشكلة يجب تجاوزها ووافقته،وذهبت لكى امتلك أدواتى-على حد قوله- وحاولت مع بحورالخليل، وكتبت عليها تماما كما أوصانى،ولكن النتيجة أننى اكتشفت بسرعة ومع أصدقائى المخلصين أننى تنازلت عن شئ ما بداخلى، لأكتب كيفما اتفق. العجيب أننى لم ولن أصدق فى أى لحظة خيانتى للإيقاع، بل ربما

أكون قد خنت روحي عندما خنت إيقاعها والتزمت بإيقاع آخر أعتقد أنه ليس من نسيج العامية وربما أيضا ليس أهلا للحظة الراهنة.

وأزعم أنه لايمكن محاكمة العامية بقوانين الفصحى وإيقاع الشعر الشعبى أكبر دليل على ذلك❖❖ .ولكن الأهم هو أنه لايمكن تفكيك القصيدة الحديثة بأدوات قديمة بنفس القدر الذي لايمكن به محاكمة الحاضر بقوانين الماضى..
وإذا اتفقنا على أن كل شكل يشير إلى مضمونه، فماذا تفعل بنا الكثير من مضامين قصائد التفعيلة التى تكتب الآن؟..
أعتقد أنه- بقليل من المتابعة-يمكن للمتلقى إدراك أن هذه القصائد مجرد إعادة إنتاج لما كتب فعلا من قبل، ويبدو أنه مجرد استدعاء لتفعيلة ما، تأتى فى أغلب الأحوال بميراثها الصوتى وجمالياتها الشفاهية التى سبق أن كتبت بشكل أو بآخر مرارا وتكرارا متكئة إلى

حد كبير على سلطة لايغفلها الواقع السائد ولا يملها بل يتبناها ويدعمها..ألا وهى سلطة اليقين..

هــذا الــيقين الــذى يــتراوح بــين الميتــافيزيقى والاجتمـاعى ربمـا كـان صـائبا أو محقـا فـى مرحلـة سابقة فى تاريخنا.. أما الآن أعتقد أنه يصب فى نهاية الأمـر فـى تثبيـت مـانحن عليـه. لأنـه وإن بـدا ثوريـا أو حـاول بالفعـل تغـيير الأمـور فهـو تغـيير شـكلى لأنـه فـى النهاية يستبدل اليقين بيقين آخر ليتغير الرمز بينما تظل البنية،إن المشكلة تكمن فى أن هذه السلطة لاتقبع فى الحيـاة السياسية والاجتماعيـة فقـط بـل هـى أيضا متجـذرة فـى أخـص خـصائص الحيـاة النفسية ولـذلك فالنضال الحقيقى من وجهة نظرى هو محاولة وضع الإنسان أمام ثوابته،وهذا إن لم يكن للشعر دور حقيقى فيه،فما قيمته إذن ؟!!

أنا مع الشعر ضد الحناجر المشهرة فى الهواء

مـع القـصيدة التـى تـصنع إيقاعهـا ضـد الإيقـاع الـذى يصنع قصيدتَه

مع الأسئلة ضد الإجابات النهائية.

ولكنى- وبالرغم من ذلك- أحب بعض الكتابات المباشرة بحماسيتها، وخفة ظلها أحيانا،لأن مثل هذه الكتابات تكون فى بعض الأحيان استجابة مباشرة للحظة تاريخية بعينها،وقد يحدث أحيانا أن تخلد اللحظة التاريخية فتخلد معها الكتابة..ولكن تظل الكتابة الحقيقية هى التى تخلد اللحظة التاريخية أوهى بنت الجدل مع اللحظة التى تؤثر فيها وتتأثر بها،وعندما أكتب- أحيانا- كتابة مثل هذه الكتابات الحماسية لسبب أو لآخرأشعر وأنا فى أكثر لحظات نشوتى بها أننى أفعل فعلا شعريا ليس من الطراز الأول!!.. والمشكلة - من وجهة نظرى- ليست فى الأيديولوجيا، لأنى لست ضد أن يكون الفنان أيديولوجيا بشرط أن يضيف فنه آفاقا جديدة للأيديولوجيا لا أن يكون مستهلكا لها.

وماذا بعد؟

(أنا البحاثة الجليل في توافه الأمور)❖❖❖ .

اندهشت عندما قرأت هذه العبارة للشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا و شعرت ببساطة أنني أريد أن أعمل في مركز البحوث الجليل لهذا الشاعر و ربما يكون شيء ما بداخلي أحاول تلمسه في ديواني السابقين دلتني عليه هذه العبارة الكاشفة من وجهة نظري ما جعلني أشعر برغبة حقيقية للعمل في هذا الاتجاه .

المأزق الحقيقي الذي يحيط بهذا المجال أنه من الممكن أن يتهم بالضحالة و السطحية. يؤكد ذلك بالفعل كتابات بعض مدعي القصيدة الحديثة التي تكون كتاباتهم محتشدة بتفاصيل كثيرة خالية من اي خصوصية في النظر و بذلك تكون خالية من الشعر مهما ادعت الشاعرية . شاعرية بيسوا لا تأتي بالطبع من توافه الأمور لكنها تأتي من كيفية النظر إلي مثل تلك الأمور .

ثم ما هي توافه الأمور هذه ؟! .

أليست هي كل المسكوت عنه؟

ومن الذي يعتبرها توافه !!

أليست الثقافة السائدة التي تعيد ترتيب الأشياء وفقا لشروطها .

و ما هو الشعر؟

أليس هو ... ما ليس كذلك .

الشعر هو ... عالم الأشباح المنفية بشرط أن يكون عالم و أن يتسم بالجدة و الطرافة في آن واحد و هو لا يكون كذلك إلا إذا كانت الكتابة غير متورطة في مقولات و جماليات سابقة التجهيز حتي و إن بدت عصرية و حديثة .

فنحن لا نستطيع أن نعترض علي بعض الكتابات القديمة علي اعتبار أنها قصائد شعارات و نقبل كتابات أخري تدعي الحداثة تحت شعار آخر . اسمه العادي أو اليومي لأن اليومي ببساطة عندما يتحول إلي شعار يفقد مبررات وجوده تماما . و بالرجوع إلي سوزان برنار في (قصيدة النثر) نجد أنه حتي عنوان هذا الاتجاه ليس(اليومي)لكنه (العجيب اليومي)

❖❖❖❖ .

أعتقد في هذا السياق أن اليومي هو مجرد يومي من حيث إنه يشاركنا حياتنا بكل عاديتها . و هو ليس مجرد يومي في سياق حياة عجيبة ينتفي فيها دور الإنسان و يصبح أبطالها الحقيقيون الأشياء و الأوهام . إنها طريقة أخري للنظر إلي الحياة طريقة (البحاثة الجليل في توافه الأمور) .

و لأن العالم موجود بالفعل – علي الأقل – عندما ننظر إليه ،أعتقد أنه يمكن تقديم كتابة بعين راصدة لهذه التفاصيل في سياقها العجيب و جاهزة لفضح ما استقرت عليه الأمور التي اعتاد الجميع أن يراها نهائية .

مدحت منير
نوفمبر ٢٠٠٧

الهوامش

*صياغة مستوحاة من رأى الشاعر محمود الحلوانى فى تجربة مدحت منير الشعرية،جريدة الأنباء الكويتية- العدد ٨٧٩٦

** مسعود شومان، الخطاب الشعرى فى الموال.

***فرناندوبيسوا،نشيد بحرى.

****سوزان برنار،قصيدة النثر.

(٢)

السيرة الذاتية

ضياء الدين حسن حسن القاضى

السيرة الذاتية

ضياء الدين حسن حسن القاضى

- مواليد بورسعيد فى التاسع من سبتمبر ١٩٤٤
- بكالوريوس تجارة ١٩٦٧
- عضو لجنة تأصيل نضال وكفاح شعب بورسعيد التى شكلها محافظ بورسعيد الأسبق السيد سرحان لسنة ١٩٧٩

- مقرر لجنة التاريخ والتراث وعضو لجنتى القصة والمقال والمكتبات وهذه اللجان منبثقة عن المجلس الأعلى للثقافة بمحافظة بورسعيد الذى قام بتشكيله المحافظ الأسبق اللواء سامى خضير بالقرار رقم ١٣٥ لسنة ١٩٨٨، وهذا المجلس مكون من ١٣ لجنة وتولى نفس المناصب فى نفس اللجان عندما أعيد تشكيل المجلس الأعلى للثقافة فى عهد المحافظ الأسبق اللواء/ محمد جميل أبو الدهب بالقرار رقم ٢٨٠ لسنة

١٩٩٢ وفى عهد المحافظ الأسبق اللواء / فخر الدين خالد بالقرار ٣٢٣ لسنة ١٩٩٣ واستمر المجلس فى عهد المحافظ السابق اللواء/ مصطفى صادق دون قرار إعادة تشكيل . كما استمر المجلس الأعلى للثقافة فى العمل فى عهد المحافظ الحالى اللواء الدكتور / مصطفى كامل محمد مع اصدار قرار مستقل بتشكيل لجنة التاريخ والتراث بالقرار ١٢١ لسنة ٢٠٠١ م .

- عضو فخرى مدى الحياة بمكتبة الاسكندرية اعتبارا من أول فبراير سنة ١٩٩٦ بعد الاسهامات بالتبرع للمكتبة وعلى رأسها المخطوط الخاص بالفيلسوف الاغريقى ايسوقراطيس المطبوع فى باريس فى ٢١ أبريل ١٦٢١ بلغة الاتيك (لغة يونانية قديمة نسبة الى جزيرة أتيكا) ومترجم فى هامشه باللغة اللاتينية(اللغة السائدة فى أوروبا وقت طباعة هذا المخطوط لسنة ١٦٢١) ومغلف بجلد الغزال لوقايته من آفة سوس الورق .

- عضو اتحاد المؤرخين العرب بالقاهرة .
- عضو الجمعية المصرية للدراسات التاريخية بالقاهرة .
- عضو أمانة الاعلام وعضو لجنتى السياحة والتنمية الشعبية بالحزب الوطنى الديمقراطى بمحافظة بورسعيد
- عضو لجنتى الثقافة والإعلام بالمجلس الشعبى المحلى لمحافظة بورسعيد
- عضو مجلس إدارة جمعية بلدى بمحافظة بورسعيد
- عضو لجنة تسميات شوارع مدينتى بورسعيد وبور فؤاد
- معد برامج تاريخية وثقافية فى الاذاعة والتليفزيون
- كاتب ومحاضر فى تاريخ بورسعيد والتاريخ الحديث

- أعد بصفته مقررا للجنة التاريخ والتراث مرجعا تاريخيا عن معركة بورسعيد سنة ١٩٥٦ بعنوان الأطلس التاريخى لبطولات شعب بورسعيد لسنة ١٩٥٦ صدر منه حتى الآن ثلاث طبعات كما أعد موسوعة من أربعة أجزاء تتحدث عن تاريخ بورسعيد طبع منها حتى الآن على نفقته الخاصة جزءان
- كرمه المحافظ الأسبق محمد سامى خضير فى عيد التفوق العلمى لمحافظة بورسعيد سنة ١٩٩١
- فاز بجائزة الكاتب الراحل محمود تيمور ١٩٩٤ التى نظمها نادى القصة بالاسكندرية وسلمها له المستشار الجوسقى محافظ الاسكندرية الأسبق

شرح مشوارى فى التاريخ والتأريخ
من واقع السيرة الذاتية

ولدت فى يوم السبت التاسع من سبتمبر ١٩٤٤ فى حى الافرنج (حى الشرق حاليا) بالمنزل رقم ١٦ شارع عباس (محفوظ العجرودى حاليا) ملك الخواجة نيقولا سيتيناس أحد كبار قباطنة السفن من اليونانيين العاملين بشركة قنال السويس العالمية (قبل تأميمها) وكان يمتلك عدة عمارات شاهقة فى أهم البقع فى مدينتى بورسعيد والاسماعيلية وأصبح من كبار ملاك البواخر بعد احالته للمعاش ومازال أولاده حتى الآن ملاك لكبار الشركات الملاحية فى اليونان والولايات المتحدة الأمريكية وتكاد تكون عائلتى هى الوحيدة فى عمارة سيتيناس من المصريين أما باقى سكان العمارة فكانوا من اليونانيين ومن الشوام العاملين بشركة القنال الذين يتحدثون الفرنسية فى أغلب الوقت لميولهم لفرنسا والفرنسيين ومجموعة من المالية فى عائلة جرانة (أصحاب توكيلات ملاحية

ويتحـدثون فـى الغالـب الانجليزيـة باعتبـارهم رعيـة بريطانية) وكان الاستثناء الوحيد للوجود المصرى بين هنـا الخلـيط مـن الأجانـب هـى أسـرتى حيـث اسـتطاع والدى من خلال عمله بالجوازات التى كان يتردد عليها الخواجـة سـيتيناس علـى أن يـؤجر لوالـدى شـقة فـى عمارتـه نظـرا لأن رحـى الحـرب العالميـة الثانيـة كانـت دائرة وكانت يافطة "للايجار A`LOUER" منتشرة فـى ذلـك الوقـت وكـان تواجـد المـصريين فـى العمـارات المجاورة لنا فى ذات الشارع (شارع عباس) بل شوارع حى الافرنج قلة حتى كان الباعة الجائلين يكادون يـدخلون هـذا الحـى خلـسة خوفـا مـن بطـش الأجانـب الـذين يـساندهم الكونـستبلات الانجليـز المـشهورين بالـصلف والـشدة لدرجـة أن نـداءهم علـى سـلعهم تكـاد تكـون بأصـوات خافتـة (علـى العكس مـن الآن فـأكبر إقـلاق للراحة هو نداء الباعة الجائلين بأصوات مرتفعة مقـززة) بل كان نداءهم على بضائعهم بعدة لغات كاليونانيـة والإيطالية فبائع الموز ينادى بنانا وبائع التين ينادى فـيج واذا سمعـت أونـى فريـسكا فهـذا يعنـى أن البـائع يقـصد

بيض طازج وهؤلاء الباعة الجائلون من المصريين كانوا يتبعون الاشتراطات الصحية فملابسهم غاية فى النظافة بل كانوا يغطون أقفاص الفاكهة وبالأخص البلح بنوع من الشاش أو التل الذى يمنع وقوف الذباب على بضائعهم على عكس مايفعل أقرانهم من الباعة الجائلين فى حى العرب من مدينة بورسعيد إذ يترك هؤلاء بضاعتهم لتكون مرتعا ومأوا للذباب والغبار

فمولدى فى حى الافرنج ومعايشتى للمجموعة الصغيرة من أبناء هذا الحى من المصريين أيقظت فىّ حاسة التعرف المبكر والرصد لما يدور حولى من شتى الأحداث والحوادث والتصرفات واختزانها وكانت زادا ومعينا وزودا لكا كبرت كاحدى وسائل المؤرخ المعايش لأحداث بلده ومدينته بالاضافة إلى وسائل البحث الأخرى للمؤرخ من كتب ومراجع ووثائق وصور

يضاف اننى ولدت ورحى الحرب العالمية الثانية كانت دائرة بين دول الحلفاء ودول المحور وتأثرت

مصر بصفة عامة وبورسعيد ومنطقة القنال بأحداثها بصفة خاصة من حرب بالقنابل واظلام ليلى وبناء المخابئ وجماعات الوقاية من الغارات وجمع وترحيل رعايا دول المحور من ألمان وإيطاليين ويابانيين إلى معسكرات اعتقال فى مناطق بعيدة بالقرب من السويس كمنطقة فايد وجنيفة والشلوفة

وفى السابعة من عمرى وقعت فوق أرض مدينتى بورسعيد وأرض منطقة القنال أحداث معارك القناة لسنة ١٩٥١ واندلاع شرارتها بعد اعلان رئيس الوزراء المصرى مصطفى النحاس باشا فى ذلك الوقت الغاء معاهدة ١٩٣٦ فى الثامن من أكتوبر ١٩٥١ والتى وقعت بين مصر وانجلترا تحت اسم زائف " معاهدة الصداقة والشرف " شاهدت معسكرات تدريب الفدائيين بجوار طابية بورسعيد القريبة من الميناء وتمثال دى ليسبس شاهدت الاشتباكات التى تمت بين هؤلاء وقوات البوليس بزيهم الاسود (حيث كان الوقت شتاء) وكان تسليحهم البندقية اللى انفيلد ورشاشات البرن وهم

يطــاردون جنــود بريطانيــا العظمــى بمــصفحاتهم ودباباتهم وعرباتهم الجيب وكان أقل تسليح لهؤلاء هو المدفع التومى جن علمت ووعيت بملحمة أصغر شهيد من شهداء معارك القناة الشهيد نبيل منصور ذو الاثنى عشر ربيعا الذى استشهد فى العاشر من اكتوبر ١٩٥١ بعد احراقه معسكر الجولف كامب بمفرده واطلاق حراس هذا المعسكر النار عليه

عايشت أحداث قيام ثورة يوليو المباركة وكيف عم الفرح والسرور أبناء بوسعيد الذين كانوا أول مؤيدين لها ولرجالها لذلك كانت بورسعيد من أولى محافظات مصر التى قدرتها الثورة وقدرها رجالها

عاصرت جلاء القوات البريطانية عن أرض بورسعيد على عدة مراحل وكنت بمدرسة بورفؤاد الابتدائية فشاهدت الجنود الموريشس ذو البشرة السمراء التابعين

لجيوش بريطانيا العظمى وهم يشدون الرحال الى رحيل أبدى

إلى أن جاء اليوم المشهود فى تاريخ مصر كلها ١٨ يونيو ١٩٥٦ بجلاء آخر جندى بريطانى عن تراب مصر الطاهر بعد أن رفع الرئيس الراحل جمال عبد الناصر علم مصر يرفرف خفاقا أعلى سارى مبنى البحرية البريطانى النيفى هاوس وكيف رفع شعب بورسعيد عربة الرئيس الراحل جمال عبد الناصر وسط ميدان السكة الحديد معلنين عن فرحهم بهذا الحدث الهام فى تاريخ مصر

عاصرت أحداث تأميم شركة قنال السويس يوم أعلنها الرئيس الراحل جمال عبد الناصر صرخة مدوية فى ميدان المنشية بالاسكندرية فى يوم الخميس ٢٦ يوليو ١٩٥٦ وكم كانت فرحة الشعب البورسعيدى بهذا الحدث التاريخى الذى أعاد للشعب المصرى حقوقه المسلوبة وفى صباح اليوم التالى (الجمعة) قامت

طائرات الهيلوكوبتر بالتحليق على شاطئ بورسعيد وهى تحمل أعلام مصر الخضراء ذات الهلال والثلاث نجوم وصور كبيرة من القماش للرئيس جمال عبد الناصر وهى ترفرف فى الهواء مشاركة أهل بورسعيد والمصطافين فى أفراحهم وتم إلقاء أكياس الحلوى والهدايا مشاركة من الشئون المعنوية للقوات المسلحة فى أفراح أبناء الشعب البورسعيدى الذى يمر على أرضه ذلك الشريان الحيوى الذى بات سليبا عن أصحابه ٨٧ عاما ثم أعادته الإرادة المصرية لأصحابه المصريين .

عايشت الأحداث التى تلت تأميم شركة القناة من مؤامرة سحب المرشدين الأجانب والدفع الهائل من سفن دول الغرب الذين جن جنونهم من قرار التأميم وقبل المرشدين المصريين التحدى وتعاون معهم المرشدين اليونانيين وواصلوا الليل بالنهار فى عمل دائم وتوالت المؤامرات فى محاولات لتدويل القناة الى مؤتمرات دولية وبانت النوايا الخبيثة التى كانت تحاك فى الخفاء ضد مصر قيادة وشعبا بالانذار البريطانى

الفرنسى الشهير فى ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦ حيث اتخذت كلا من انجلترا وفرنسا اسرائيل مخلب قط بان احتلت جزءا من سيناء حتى وصلت إلى مشارف الضفة الشرقية للقناه فجاء فى هذا الانذار أن على مصر واسرائيل أن تنسحب جيوشهما شرق وغرب القناة بمسافة عشرة أميال والا سيتم احتلال أراضى مصر بالقوة وفى التو أعلنت مصر رفضها لهذا الانذار الدنئ واستعدت مصر كلها للأيام العصيبة القادمة فتم توزيع الأسلحة والذخيرة على أبناء الشعب البورسعيدى بحيث يكونوا جنبا إلى جنب مع قوات الجيش والبوليس ومسئولين عن الدفاع عن المنطقة التى يقطنون فيها وكان من ضمن من وزع عليه قطعة سلاح والدى حسن حسن القاضى فأخذها للمنزل وقام بغسلها بالكيروسين لأنها كانت جديدة ومليئة بالشحم واحتل بعدها مع مجموعة من الجيران ناصية شارع منزلنا حيث كان شاطئ البحر تجاه الشمال وعلى مرمى البصر وفى الخامس من نوفمبر ١٩٥٦ تم دفه هائل من الطائرات المغيرة على المدينة تبعه اسقاط مظلى وتصدى الشعب

البورسعيدى كله بمافيهم والدى للهابطين بالمظلات
حتى تم حصد أعداد غفيرة منهم وعندما تهدأ الحالة
قرب الغروب يتجه الأهالى إلى المساجد والكنائس لتلقى
التعليمات والأخبار وسماع الخطب التى تحض على
الجهاد ومحاربة أعداء الوطن ولعب جدى الحاج حسن
مصطفى القاضى دورا هاما فى مجال الحض على
الكفاح والجهاد فبالرغم من أنه قارب على التسعين
كان خطيبا مفوها وذهنه حاضرا فأسندت له تلك
المهمة من فوق منبر الجامع العباسى القريب من منزله
رقم ٧٦ شارع توفيق (عرابى حاليا) وشريف بحى
العرب وقامت الطائرات والأساطيل البريطانية
والفرنسية بدك المدينة بقذائفها وقنابلها الحارقة
واحترقت وتهدمت منازل فى شوارع وأحياء كاملة
وكام من ضمن هذه الشوارع شارع توفيق فى جزئه
الواقع بحى العرب وكان من ضمن منازل هذا الشارع
منزل جدى الذى أحرق بقنابل النابالم واستشهد جدى
الحاج حسن مصطفى القاضى فى معركة الكرامة
ويكلف عمىُ الصاغ (رائد) مخابرات حربية يحيى

القاضى بمهمة إمداد الفدائيين بالأسلحة والذخيرة عبر بحيرة المنزلة ويعلم بتهدم منزل الأسرة واستشهاد والده ويستمر فى مهمته واضعا نصب عينيه أن مصر فوق الجميع ، شاهدت الدوريات البريطانية والفرنسية وهى تجوب شوارع بورسعيد وكيف كانت صيدا سهلا وثمينا للفدائيين من أبناء بورسعيد مما جعل المستعمر الغاصب يسرع خطاه فى تنفيذ قرار مجلس الأمن بالجلاء عن أرض بورسعيد فى ٢٣ ديسمبر ١٩٥٦ الخذى لحمته والعار سدته.

وتمر الأيام والسنين وتقع أحداث نكبة يونيو ١٩٦٧ ولم تسلم بورسعيد من قصفها بقنابل الطائرات الاسرائيلية واحصل على بكالوريوس التجارة دفعة يونيو ١٩٦٧ ويسود المدينة شلل تام واظلام ليلى خوفا من غارات الطائرات الاسرائيلية إلا أنه لا تمر أيام على هزيمة يونيو وتذيع وكالات الأنباء عن استبسال المقاتل المصرى خلال معركة راس العش التى تقع جنوب بورسعيد ففى صباح أول يوليو ١٩٦٧ تقدم قوة مدرعة

اسرائيلية من القنطرة شرق على الضفة الشرقية للقناة متجهة شمالا تجاه مدينة بورفؤاد محاولة احتلالها وتتصدى لها فصيلة من الصاعقة المصرية فتحدث فيها خسائر جسيمة فتجر القوة الاسرائيلية أذيال الخيبة ولم تحاول أن تكرر اسرائيل تلك اللعبة خلال الست سنوات لاحتلال بورفؤاد وقفت عند الكيلو ١٠ جنوب بورسعيد.

وكنت شاهدا على المعركة البحرية المشرفة باغراق المدمرة الاسرائيلية ايلات فى شمال ميناء بورسعيد فى قرابة الساعة السادسة فى مساء ٢ أكتوبر ١٩٦٧ حيث تصدت زوارق الطوربيد المصرية لتلك القطعة البحرية المتسللة لشواطئنا المصرية بعد أن رصدتها شاشات راداراتنا وتم إغراقها أمام بورسعيد ويتم تجنيدى فى ٦ يناير ١٩٦٨ فى أكبر دفعة مؤهلات عليا فى تاريخ الجيش المصرى لاعادة بناء ما هدمته النكسة وتم توزيعى على سلاح الاشارة وتخصصت فى اللاسلكى وعينت حكمدارا لعربة القيادة البرمائية المدرعة (

بى.تى.آر٥٠)روسية الصنع وهى عبارة عن غرفة عمليات ثابتة ومتحركة على الأرض وفوق الماء خاصة بقيادة الجيوش والفرق والألوية .

وزرعت على قيادة الفرقة ١٦ مشاة لأكون حكمدارا لقائد فرقتها العميد أ.ح سعيد ابراهيم وكان رئيس أركان الفرقة العميد أ.ح عبد الرب جاد النبى (من القادة العظام خلال حرب أكتوبر المجيدة)

هجرت أسرتى فى رأس البر وعلمت أن عربة القيادة المدرعة الخاصة باللواء أ.ح عمر خالد حسن كامل قائد قطاع بورسعيد طاقمها ينقصه حكمدارا فطلبت من عمى اللواء يحيى القاضى الذى كان يشغل مدير ادارة شئون ضباط القوات المسلحة أن ينقلنى إلى بورسعيد لأكون قريبا من مساكن الأسرة بعد أن انتشرت حالات سرقات الشقق والمنازل خلال فترة الاستبقاء وخلال فترة راحتى يمكن المرور والاطمئنان عليها

وكانت مدينة بورسعيد فى ذلك الوقت على خط المواجهة الأول أمام العدو

وتشاء الأقدار أن أشارك فى حرب أكتوبر المجيدة ١٩٧٣ وأنا فى مسقط رأسى بورسعيد ومن خلال موقعى فى قيادة بورسعيد كنت مع قادة القطاع أعرف أولا بالانتصارات التى حققها أبطال قطاع بورسعيد الذين كانوا من أوائل القوات المصرية الذين قاموا بالستيلاء على النقط الحصينة فى جنوب وشرق بورفؤاد كانت هناك ثلاث نقط حصينة اسرائيلية هى لاهتزنيت وبودابيست واوركال بقطاعاته الثلاثة فتم الاستيلاء عليها ورفع العلم المصرى فوقها بفضل صيحات وتكبيرات أفراد قوات قطاع بورسعيد الله أكبر ، الله أكبر ، الله أكبر لكل ما تقدم من معايشة ورصد ومشاركة لأحداث بلدى الحبيب ومعشوقتى ومنى قلبى بورسعيد أن أكون مؤرخها والمتحدث عنها بكل خير بل خير لسان صدق لها

التناقض الاجتماعى الصارخ بين المصريين والأجانب
فى مدينة بورسعيد
المتمثل فى قرية العرب وحى الافرنج

اعداد / ضياء الدين حسن القاضى
مؤرخ وعضو اتحاد المؤرخين العرب
وعضو الجمعية المصرية للدراسات التاريخية
ومقرر لجنة التاريخ والتراث بالمجلس
الأعلى للثقافة بمحافظة بورسعيد

التعريف بمدينة بورسعيد

ارتبط تاريخ مدينة بورسعيد ونشأتها وظهورها على خريطة العالم بتاريخ حفر قناة السويس ذلك الشريان الحيوى والاستراتيجى الذى يربط البحرين الأبيض بالأحمر والتى بدأ العمل فى شقها من بورسعيد فى ٢٥ أبريل ١٨٥٩ فى عهد والى مصر محمد سعيد باشا واستمر الحفر قرابة العشر سنوات حيث احتفل بافتتاحها فى ١٧ نوفمبر ١٨٦٩ فى عهد خديوى مصر اسماعيل باشا فى احتفال مهيب حضره ملوك وأباطرة العالم وفاقت تلك الاحتفالات من الأبهة والفخامة ما جاء فى وصف ألف ليلة وليلة .

إلا أن المنطقة التى نشأت عليها الآن كانت تحوطها من الشرق والجنوب فى الأزمنة الغابرة حضارات سادت ثم بادت بفعل الزلازل أو الأمر بهدمها واخلائها خوفا من استيلاء المغيرين عليها وتلك الحضارات كانت الفرما وبيلوز وتنيس وتانيس وتونة .

وتعتبر بورسعيد الميناء الثانى فى الأهمية بالنسبة لمصر بعد ميناء الاسكندرية .

وتقع مدينة بورسعيد فى الطرف الشمالى الشرقى لقارة أفريقيا أما مدينة بورفؤاد التى قام بافتتاحها الملك فؤاد فى ٢١ ديسمبر ١٩٢٦ التى هى احدى أحياء مدينة بورسعيد السبعة وتقع شرق قناة السويس فى الطرف الشمالى الغربى لقارة آسيا .

وموقع مدينة بورسعيد الفريد أكسبها أهمية على خريطة العالم جعلها محط أنظار كثير من أبناء شعوب العالم تتوافد عليها بعد حفر القناة أناس من شتى بقاع العالم وبالأخص من ربوع أوروبا عبر البحر الأبيض المتوسط فى شكل جاليات طامعين فى الثروة والغنى السريع ، وحملت كل جالية معها ثقافتها وعلى رأسها الثقافة الأنجلوساكسونية والثقافة اللاتينية والاغريقية وتلك الجاليات حسب كثافتها اليونانية والايطالية والفرسية والانجليزية وشتات من جنسيات شعوب أوروبا والأمريكتين وآسيا وأفريقيا حتى عرفت مدينة بورسعيد بالمدينة الكوزموبولتان أى ذات الصبغة العالمية المتشعبة

الكل جاء لبورسعيد باعتبارها قلعة اقتصادية ضخمة (تجارية صناعية وخدمية ملاحية مرتبطة بالميناء والسفن المارة بالقناة) الكل يبحث فيها عن الثروة وبريق الذهب . وحظيت الجاليات الأجنبية فى مدينة بورسعيد بكم هائل من الثروة والمكانة والاحترام بحكم

عوامل على النقيض من أبناء البلد الأصليين من أبناء مصر الوافدين إليها من شتى أقاليم مصر بحثا عن حياة أكثر رخاءا وهناءا عن تلك البسيطة والفقيرة فى ديارهم الأصلية إلا أن الحروب التى مرتعلى بورسعيد وعلى رأسها حروب ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ كانت عوامل طرد لبعض من سكان بورسعيد وبالأخص الأجانب الذين عادوا الى بلادهم

وسردى للأحداث فى بحثى هذا عن تاريخ الجاليات الأجنبية فى بورسعيد سوف يمثل فترة تواجدهم على أرض بورسعيد منذ دق أول معول فى أرض قناة السويس من عند بورسعيد فى يوم الاثنين ٢٥ أبريل ١٨٥٩ مرورا بافتتاح قناة السويس للملاحة العالمية فى ١٧ نوفمبر ١٨٦٩ ، انتهاء بحرب يونيو ١٩٦٧ وما استتبع ذلك لهجرة اجبارية لأهل بورسعيد فى محافظات مصر الى هجرة نهائية للأجانب منذ أوائل ١٩٦٨ وبعد انتصارات حرب اكتوبر ١٩٧٣ وعودة الحياة الطبيعية لمدينة بورسعيد التى لم يعد اليها الا القلة القليلة من الأجانب ومن اليونانيين بالذات الذين لم يعد لهم أى كيان يذكر .

كان التكوين السكانى لمدينة بورسعيد فى أول عهدها يعتمد على تجمعين للسكان .

الأول فى أقصى الغرب من المدينة حيث قرية العرب (حى العرب فيما بعد) وهو عبارة عن مجموعة من العشش الخشبية المتواضعة المصنوعة من أخشاب صناديق البضائع الواردة للمدينة على ظهر البواخر

التى ترسو فى الميناء ، وكان يقطن قرية العرب المصريين الوافدين على المدينة الوليدة من شتى أقاليم مصر للعمل فى المهن الدنيا فى المدينة كفحامين يقومون بشحن السفن العابرة فى القناة بالفحم الذى كانت تستخدمه السفن فى ذلك الوقت لتشغيل آلاتها ، أو للعمل كسقائين وظيفتهم امداد مساكن المدينة بالمياه التى ترد لبورسعيد بالمراكب الشراعية عبر بحيرة المنزلة المتاخمة للمدينة فى جهتيها الغربية والجنوبية وكانوا يقومون أيضا بامداد السفن بما تحتاجه من الماء ، وهناك مجموعة من الفواعلية الذين يعملون تحت رحمة المقاولين البحريين الأجانب (الكومندات) فى شحن وتفريغ السفن العابرة للقناة بالبضائع ، وأناس كثيرون لاعمل لهم الا اكتساب أرزاقهم اليومية بالكاد (بالعافية) .

وكانت قرية العرب ومساكنها خالية من أى مقومات آدمية ضرورية لحياة صحية ، فشوارعها رملية غير مرصوفة تلقى فيها القاذورات والمياة غير النظيفة فى كافة أرجائها مما يجعل انتشار الأمراض والأوبئة سهلا بالاضافة الى انتشار الذباب والبعوض اللذين ينقلان الأمراض ، يضاف عدم توفر الاضاءة فيها ليلا ، ولقد دام لهذا الحى أن يكون خاليا من أية وسائل للترفيه والتسلية (سينمات ، مسارح ، مكتبات عامة ، نوادى ...) وفى أقصى قرية العرب جهة الغرب ظهر تجمع سكانى أطلق عليه حى المناخ نسبة إلى اناخة ابل القوافل التى كانت تأتى محملة بالبضائع من دمياط

أما التكوين السكانى فيقع فى شرق المدينة وهو حى الافرنج (نسبة للفرنجة الأجانب) فهو على النقيض يحظى بالأهمية الكبرى فهو ملاصق للميناء ولقناة السويس مما يرفع من أثمان أراضيه ويعطيها أهمية ، بنيت فوق أرضه المساكن الحجرية المكونة من عدة أدوار وطوابق ETAGE تصل إلى أربعة أو خمسة ذات شرفات (بلكونات أو ترسينات بلغة أهل بورسعيد) مصنوعة من الخشب أو الحديد المشغول FER BATTU التى تطل على الشوارع الطولية والعرضية المتعامدة والمرصوفة والمغروس على جانبيها بأندر أنواع الأشجار المجلوبة من أوروبا لتظلل المارة والسيارة عند غدوهم ورواحهم صيفا وقاية من لهيب الشمس والمضاءة بفوانيس غاز الاستصباح ليلا والتى استبدلت بالكهرباء فيما بعد ويتولى عمال المجلس البلدى (افتتح أول مجلس بلدى لمدينة بورسعيد فى ٢٣ فبراير ١٩١١ فى عهد المحافظ محمد محمود بك ليكون مختلطا بين المصريين والأجانب) ومن قبله نادى المحافظ محمد ماهر باشا بتكوين مجلس أهلى يتولى جباية العوايد والصرف منها على رقى المدينة مكون من ٢٤ عضوا نصفهم مصريين والنصف الآخر أجانب افتتح فى ٢٦ فبراير ١٨٩٤) فيتولى كنس شوارعها فى الصباح لاباكر ورشها بالمياه وأسفل تلك العمارات الشاهقة بحى الافرنج كثرت الحوانيت التى تعج بشتى صنوف البضائع التى ترد لبورسعيد من شتى بقاع العالم وتنتشر المقاهى والبارات التى تصدح أمامها الفرق

الموسيقية بأعذب المعزوفات وبالأخص فى حالة وصول باخرة تحمل ركابا (بساجيرى بلغة أهل بورسعيد) PASSENGER من شتى بقاع العالم فتسمع أصحاب تلك المحلات ينادون عليهم بشتى لغات العالم لتمتلئ جيوبهم بشتى أنواع العملات الأجنبية بعد أن يقوموا بشراء عاديات وتذكارات تذكرهم بمدينة بورسعيد فتنتعش الحياة الاقتصادية بوصول مثل تلك البواخر ، لقد عرف حى الافرنج وسيلة مواصلات كانت فى ذلك الوقت متقدمة هو الترام الذى تجره البغال وقام بتشغيله الاقتصادى اليونانى قسطنطين زوروس سنة ١٨٩٢ لتجوب عرباته أرجاء المدينة .

تلك صورة مختصرة عن حى الافرنج الذى كانت تقطنه كافة الجاليات الأجنبية ويكاد يكون محرما على المصريين أن يقطنوا فيه أو يدخلوا إليه إلا للعمل طرف الأجانب كخدم منازل أو قواصة (حراس) أو عمال فى المحال والمخازن المنتشرة داخل هذا الحى .

وأحب أن أنوه أنه فى التخطيط المبدئى لمدينة بورسعيد خطط لنشأتها بأن تكون غرب القناة سواء كان ذلك حى الافرنج أو قرية العرب (حى العرب فيما بعد) ثم حى المناخ.

ففى الضفة الشرقية للقناة التى كان يطلق عليها بالشواطئ الخالدة أو كما يطلق عليها الأجانب Bousquet كانت عبارة عن تجمع للورش

الخاصة بشركة قنال السويس لاصلاح السفن ومعداتها إلى أن جاء الوقت لإقامة ضاحية سكانية فوقها عرفت بمدينة بورفؤاد نسبة لملك مصر فؤاد الأول الذى افتتحها فى ٢١ ديسمبر ١٩٢٦ تكفلت شركة قنال السويس ببنائها للعاملين فيها فصممت فيلاتها على نمط واحد أخذ أسلوب العمارة الفرنسية.

آرت بورت

للدعاية والاعلان والنشر

بورسعيد ٠١٢٣٧٢٦٠٦٩

تليفاكس ٣٢٣٤٤٢١ / ٠٦٦

رقم الايداع بدار الكتب / ٢٠٠٧/٢٥٢٢٣

الترقيم الدولىI.S.B.N

977-6077-218